إنَّ الثمانين وبُلِّغتَها

تُطِلُّ (علامات في النقد) على قرائها اليوم بعددٍ هو المكمل للثمانين في مسيرتها المديدة. وإنَّ تلك الأعداد الثمانين التي راكمتها علامات على مدى عقودٍ من الزمن قد أحوجتها إلى عقد مزيدٍ من العزم والإصرار على حصد أعلى مراتب التقدم، وإلى بلوغ ما يؤمله منها جمهور قرائها الذين واكبوا مسيرتها طوال هذه الأعوام؛ فإذن لا يسعها بحال من الأحوال التراجع، ولا مجال لديها للعودة إلى الوراء.

وفي سبيل تحقيق شيء من هذه الغاية المأمولة حَفَل هذا العدد من (علامات في النقد) بمجموعة من الدراسات القيمة التي أسهم بكتابتها نخبة من كبار كتّاب الوطن العربي. وسيرى القارئ أن هذه الدراسات في مجملها قد جمعت بين أمرين مهمين غايةَ الأهمية، أحدهما: الأطر النظرية للمفاهيم النقدية، والآخر: تطبيقها على النصوص الأدبية. وقد نجحت هذه الدراسات في إبراز أهم المفاهيم الأدبية والنقدية المعاصرة، وتنوعت فجاءت موزعة على ثلاثة محاور، عُني كل محور منها بإبراز نوع معين من المفاهيم الأدبية والنقدية، هي: مفاهيم الشعر، ومفاهيم النقد، ومفاهيم السرد.

خُصِّص المحور الأول لمفاهيم الشعر، واختصَّ الأخير بمفاهيم السرد، وتوسط بينهما محور مفاهيم النقد. إذ إن الدراستين الأوليين، وهما: «مفهوم الشعر عند ابن خفاجة» و«تأويل النص الشعري» قد عُنيتا بإبراز مفاهيم الشعر. وعنيت الثلاث التالية بمفاهيم النقد، وهي: «وظائف العتبات النصية»، و«قراءة الصورة»، و«قراءة النصوص وتاريخ الأفكار»، والأخيرة دراسة مترجمة. أما الدراسات الأربع التالية فكان محورها مفاهيم السرد، وهي: «دينامية النص الروائي»، و«أطياف البنية السردية وأبعادها»، و«السرد التاريخي وبناء الدلالة»، و«جماليات رواية مئة عام من العزلة لماركيز».

وإنَّ هيئة تحرير (علامات) إذ تتقدم بالشكر والعرفان إلى كُتّاب هذا العدد، وإلى جميع كُتابنا الذين أسهموا بالكتابة في الأعداد السابقة، لتتمنى عليهم جميعًا وعلى سائر قراء المجلة ومتابعيها في الوطن العربي بأكمله أن يمدوها بمقترحاتهم ورؤاهم؛ لتواصل المجلة تصاعدها المأمول. وستُسَرُّ الهيئة التحريرية غايةَ السرور بما يَرِد إليها من النقد وما يلفت نظرها إلى وجوه القصور التي لا يخلو منها عمل بشري، وتؤكد أن لا سبيل إلى تحقيق الآمال والطموحات إلا عبر الوقوف على وجوه التقصير وتداركها. والله من وراء القصد.

محمد ربيع الغامدي

مفهوم الشعر عند ابن خفاجة

أحمد يوسف علي

تقديـم:

لم يكن فن الشعر عند العربي القديم إلا فناً بثه أشواقه وطموحاته في بيئة كانت - في أغلب أماكنها وأزمانها- بيئة عنيدة قاسية، تحتضنه آناً وتطرده آونة أخرى. وكان العربي - بين الطرد والاحتضان- إنساناً متوحداً مع هذه البيئة متفاعلاً بها ومعها، وإن رحل من مكان إلى مكان ، وإن تبدل الزمان بزمان آخر.

لذلك لم يكن مستغرباً أن يكون فن الشعر أداة هذا العربي الأولى لتسجيل موقفه الغنائي من هذه البيئة وتصويرها بحيوانها وزرعها وجدبها وإنسانها. ومن الإنسان المرأة التي ملكت عليه لبه ووجدانه. لذا كان الشعر مسرح خلودها وصفحتها الكبرى في التاريخ. وكما كان فن الشعر أداة هذا العربي في تصوير غنائياته، صار هذا الفن من جانب آخر، موضع شغف هذا العربي وتأمله ونشاطه العقلي الدائب الذي يسعى إلى أن يفهم هذا الكلام المأخوذ من مفرد اللغة اليومية والمصوغ صياغة فريدة تثير الشجن والطرب أحياناً، وتثير الفهم المتأمل أحيانا أخرى. فيتساءل هذا الإنسان عن طبيعة الكلام الذي يسمعه أو يقرؤه - الشعر - وعن بنائه وتكوينه، وعن دوره الاجتماعي ومدى مؤازرته له في مواجهة الطبيعة وأحداث الحياة كل يوم، كما يتساءل عن كيفية تسلله إلى

القلب واستيلائه عليه. وكان هدف هذا التساؤل البحث عن تفسير اللذة الشعرية المقرونة مرة بلذة الفروسية أو نشوة الخمر، أو لذة اللقاء بالمحبوب الذي ران على القلب اليأس من لقائه.

كان الشغف بالشعر عند العربي الشاعر إذن شغفاً قديماً ارتبط بما يقدمه هذا الشعر من معرفة ولذة قرنت بلذات في مجالات أخرى. نما هذا الشغف نمو المجتمع العربي وتطوره العقلي والاجتماعي والذوقي. وازداد التساؤل عن طبيعة فن الشعر حدة في ظل وجود نص آخر ليس شعراً ولا نثراً ولا سجعاً ولا عقداً من عقد السحرة الماهرين. إنَّ هذا النص هو القرآن الذي شغل العربي والمسلم حمله هو والشعر في قرآن واحد عسى أن يفك أحدهما رموز الآخر ويكشف عن طبيعته. وكان من نتيجة ذلك أن ازدهر النقد الأدبي الذي توفر عليه أناس حددوا قدر استطاعتهم ما الشعر وما دوره أو وظيفته مستعينين بكل خبرة متاحة من ثقافة موروثة أو منقولة من أمم أخرى.

وبادر الشاعر العربي ليبحث عن مكانه في هذا المضمار حتى يقول كلمته في فنه الذي يعايشه ويعانيه معايشة من ذاق وعرف، مُفضِّلاً أن تكون معرفته بالشعر معرفة المتذوق الرائي لامعرفة السامع المتأمل فقط. وكان طبيعياً أن يسعى لتسجيل معرفته تسجيلاً يتفق مع طبيعة أداته الشعرية وهي اللغة المجازية. فقدم معرفته بالشعر تقديماً مجازياً وكأنه كان يغازل القصيدة إذ يتعرف عليها ويعقد معها الصلات الوجدانية القوية.

وفي ضوء هذا الاهتمام لم تنقطع تجارب الشعراء في صياغة معرفتهم بالشعر كما لم تنقطع معرفة النقاد - وهي معرفة قائمة على تقديم المقدمات واستخلاص النتائج مع اختلاف مناهجهم في التحليل النقدي - بالفن الشعري. وكثيراً ما حدث بين المعرفتين تقاطع وتداخل أدى إلى كثير من العراك النقدي وهو عراك كان أساسه اختلاف نقاط البدء في الفهم والتحليل. فالشاعر يعتقد أنه أولى الناس بفهم كل ما يتعلق بالشعر وله الكلمة الأولى. والناقد يعتقد أن الشاعر قد فرغت مهمته بانتهائه من كتابة نصه الشعري، ولا تتعدى معرفته بالشعر - في نظر الناقد - حدود معرفة المحب بالمحبوب. فهو لا يستطيع أن يرى محبوبه جيداً لشدة الألفة وعظم الاقتراب، بينما يستطيع الناقد أن يحلل ويعلل ويفسر لبعده عن النص بعداً يمكنه من تدقيق النظر.

وعلى أية حال، فقد أثرى هذا التجادل نظرية الشعر بعديد من الآراء والتصورات. ومما لا شك فيه أن تصورات الشعراء مهما قيل فيها فهي تصورات على قدر كبير من الخطورة والأهمية لأنها تكشف لنا عن طبيعة العقل الناقد في شخصية المبدع وعن محتواها الثقافي. وتكمن أهمية تصورات الشعراء عن نقد الشعر فيما تعكسه من أسئلة كانت مطروحة في الحقل الثقافي المعرفي للعصر الذي عاش فيه الشاعر. فالشاعر بتصوره النقدي يثير الأسئلة التي قد لايفطن لها معظم النقاد. فإثارة السؤال على وجه عبقري وصحيح هي مقدمة عظيمة لعدد لا يحصى من الإجابات التي لم نكن نعلم عنها شيئاً. وهذه الإجابات تمثل اجتهادات لم نكن لنراها لولا هذه

الإثارة التي بعثها الشاعر. إنه على حين غفلة ألقى حجراً في ماء ساكن صاف هادئ.

والدراسة التي بين أيدينا هي دراسة حافزها الأول التعرف على الإثارة النقدية التي قدمها شاعر كابن خفاجة في الأندلس في زمن اشتد فيه نفوذ الفقهاء واعتلى سدة السلطة من لا تؤهلهم مكوناتهم الثقافية إلى فهم الشعر واحتضان الشعراء. ويعد ابن خفاجة نفسه حافزاً قوياً للبحث، فهو شاعر أحجم فترة غير قصيرة عن قول الشعر في عصر ملوك الطوائف، ثم عاد إليه في ظل دولة المرابطين القادمين إلى الأندلس من أفريقيا. وهو شاعر لم يتكسب بشعره وعُدَّ في بعض مظان الأدب والتاريخ من العلماء، وعقد صلات قوية مع شخصيات عرفت بالعلم والأدب والسياسة. وهو شاعر أيضا لم تفارق صوره الصور الشعرية عند فريق من شعراء المشرق العربي - على الرغم من تميزه في مجاله - فارتبط بنماذج الشريف الرضي، ومهيار الديلمي، وعبدالمحسن الصوري. ومع ابتعاده الكبير عن البيئة العربية وأماكنها، ظل مردداً أعظم أماكن هذه البيئة وأكثرها خلوداً عند الشعراء، فترددت في شعره أماكن نجد والحجاز وما بهما من زروع وحيوان والمرأة العربية بوصفها مثالاً جمالياً.

أيضاً يعد ابن خفاجةمحفزا للدراسة العلمية النقدية لما قام به من كتابة نص نقدي جاء في صدر ديوانه. فهو الشاعر العربي - بعد أبي العلاء المعري - الذي توفر على كتابة مقدمة لديوانه بث فيها كثيرا من آرائه وتصوراته عن فن الشعر ورتب قصائده

بعد جمعه، فأسقط ما أراد من شعره وذكر ما أراد. ووراء الذكر والإسقاط والترتيب والتقديم النقدي إطار حضاري يفسر كل هذه العمليات تفسيرا يساعدنا على فهم ملامح نقد الشعر عند هذا الشاعر العربي في بلاد الأندلس.

وقد دارت هذه الدراسة على ماقدمه الشاعر من مادة نقدية وفيرة سواء أكانت في مقدمة ديوانه أو في ثنايا نصوص الديوان. وهي مادة ذات طابع جمالي من جهة وتاريخي من جهة أخرى. أما كونها ذات طابع جمالي فلأنها تعالج مفاهيم نقدية عن الشعر طبيعته وتركيبه وعن دوره فردياً وجماعياً. وأما كونها ذات طابع تاريخي فلأنها لم تنفصل عن الإطار الحضاري الذي أنتجها في الأندلس أو المشرق العربي. وهذه المادة تمثل استفادة صاحبها الكبرى من الموروث الشعري حتى عصره، ومن الموروث النقدي. وتعكس في الوقت نفسه مدى تأثير دور الفقهاء في صياغة مفاهيم هذه المادة وتقديمها وتضع اجتهاد ابن خفاجة النقدي في مكانه من التاريخ النقدي العام.

ونأمل أن تكون هذه الدراسة قد قدمت جانباً من نصوص النقد النظري في تراثنا النقدي. هذه النصوص التي يجب أن نلتمسها في مظان عديدة غير المظان المألوفة والمعتادة في أوساط الدارسين. ولله الفضل والمنة والحمد له من قبل ومن بعد.

إضــاءة:

سبق لي أن قدمت بحثاً بعنوان «مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين من بشار إلى أبى العلاء المعري» كان هدفه الكشف عن

النصوص التي كونت مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين فقط، دون النظر إلى من سواهم وقد دارت هذه النصوص على ما قدموه في دواوينهم بين ثنايا القصائد الشعرية، وما كتبوه من مقدمات لهذه الدواوين، وما حمل عنهم من مرويات حفظتها بطون كتب الطبقات والمعاني والتشبيه والتواريخ والنقد وغيرها. وقد اهتمت هذه الدراسة بما قدمه الشعراء العباسيون بوصفهم كلا متجانساً إلى حد كبير في ظل حضارة ذات طابع سياسي واقتصادي وثقافي وقيمي مشترك، فلم نفرد لأحد من كبار شعراء هذا العصر دراسة مستقلة، على الرغم من الحاجة الماسة إلى ذلك، ووقفت الدراسة عند هذا الإطار الكلي العام.

وظل الشغف بمفهوم الشعر عند الشعراء لا يفارقني، وكان من المنطق ألا أتوقف عند أحد من كبار شعراء العصر العباسي، ومن ثم توجهت باهتمامي إلى الجانب الآخر من الحضارة العربية الإسلامية، وهو الجانب الذي نما وازدهر في الأندلس، وعند واحد من كبار شعراء الأندلس وهو ابن خفاجة الأندلسي، الذي شغف بالنقد كما عرف بين الشعراء وغيرهم بالشعر، فرتب شعره، وكتب مقدمة ديوانه، وبث مفاهيم نقدية عن الشعر في شعره ومقدمته، ومن هنا كان التوقف عنده توقفاً يهدف إلى استكمال صورة لم تكتمل، وهي الاهتمام بما قدمه شعراء الأندلس من مفاهيم نقدية عن الشعر، كما أن اهتمامنا بالصورة على هذا النحو يعين على الوقوف على طبيعة النقد النظري في تراثنا الممتد، وهي مهمة نأمل أن نوفق في إنجازها الآن أو مستقبلاً.

وصف المادة ومصادرها:

هذه قراءة أولية في ديوان ابن خفاجة الأندلسي «451-533هـ» هدفها البحث عن المفاهيم النقدية التي بثها الشاعر في ثنايا قصائده، وقد كانت مقدمة هذا الديوان عاملاً مشجعاً على هذا البحث، والتأني في جمع نصوص هذه المفاهيم. وفي الحقيقة لم تكن المقدمة وحدها ذات أثر كبير في هذا الاتجاه، بل كانت المصادر التاريخية بما جاء فيها، عاملاً آخر ضاعف من الاهتمام بهذا البحث عن المفاهيم النقدية ونصوصها على امتداد الديوان.

فقد صنف ابن سعيد في كتابه: «المغرب» هذا الشاعر تحت صفة «العلماء»[1] وهي صفة لفتت الانتباه، خاصة أن ابن سعيد ذكر شعراء كثيرين دون أن يصنفهم هذا التصنيف، مما يعني شيئاً وراء كون ابن خفاجة شاعراً، فهو ليس مجرد شاعر، مثل من ذكرهم ابن سعيد أو غيرهم، بل هو عالم وشاعر. والعلم والشعر، مظهران لعقل منظم مبدع متأمل، يعتمد على المقدمات الصحيحة للوصول إلى النتائج الصحيحة، وقد مارس ابن خفاجة مهمة العالم في الاهتمام بشعره وترتيبه، وقد أضاف إليه النثر، وهذه سابقة لا نجدها - فيما أعلم - في ديوان من دواوين الشعراء العرب من الأعلام، كما مارس هذا الاهتمام بكتابة مقدمة ديوانه، وقد أثار فيها عدداً من القضايا الجديرة بالتناول والتوقف عندها.

ولم يكن ابن سعيد وحده، الذى وصف ابن خفاجة هذا الوصف أو رتبه هذا الترتيب اللافت، فقد وصفه ابن الآبار في كتابه: «التكملة» بأنه: «كان عالماً بالآداب، صدراً في البلغاء، متقدماً في

الكتاب والشعراء»[2] ولم يصفه بالشعر أولاً، بل وصفه بالعلم بالآداب، والتقدم فى البلاغة، بين الكتاب والشعراء، وهو ترتيب في الوصف يؤيد ما نريد التدليل عليه، وهو تأكيد صفة العلم أولاً، وفى مجال الإبداع الكتابة والشعر.

وليس بين أيدينا، ولا في مصادره، ما يدل على أن ابن خفاجة الأندلسي، قد ترك مؤلفات أو مصنفات علمية، في مجال ما نبغ فيه، وعرف به وهو الأدب والبلاغة والشعر، ترتيباً على وصفه بالعلم وضمه إلى جماعة العلماء. ومع ذلك، فإن قارئ الديوان يستطيع أن يلتمس العقل الناقد البصير الممثل لصفة العلم عند الشاعر. وديوانه هو المصدر المباشر الوحيد لأفكار هذا الرجل وعقله.

وفي البداية، يهمنا أن نصف هذا المصدر، وصفاً يتفق مع وجهتنا في التدليل على العقل الناقد وراء العقل الشاعر عند ابن خفاجة الأندلسي.

صدر الديوان محققاً تحقيقاً علمياً من منشأة المعارف بالإسكندرية، وبتحقيق: سيد مصطفى غازى، رئيس قسم اللغة العربية وآدابها. وقد طبع مرتين كانت الأولى عام 1960م والثانية عام 1979م وهي التي اعتمدنا عليها، ولا خلاف بين الطبعتين، كما لسنا ذلك من تقديم المحقق.

أما الديوان، فهو يحتوي على أقسام ثلاثة. الأول: المقدمة والثاني: النصوص الشعرية. والثالث: النصوص النثرية. أما المقدمة، فإن الشاعر قد كتبها موضحاً فيها أهم القضايا التي شغلته، وهي ترتيب شعره وجمعه، وموقفه من النقاد وأحكامهم. وموقفه من الشعر في شبابه وشيخوخته، وصلة ذلك بالصدق

والكذب الشعريين، وتركيب الشعر.

وأما النصوص الشعرية، فقد بلغت ثلاثين وثلاث مائة من النصوص المتفاوتة بين القصائد والمقطوعات. ويبلغ عدد القصائد الطوال حوالي مائة وعشر قصائد. أما المقطوعات فتبلغ حوالي مائتين وأربعين مقطوعة شعرية. ويغلب على هذه النصوص الشعرية المدح والرثاء والغزل بالمذكر «واتخاذ للطبيعة قاعدة للغزل والذكرى، وإحلال للاستعارة المستمدة من الطبيعة محل غيرها من استعارات»[(3)]. وأما النصوص النثرية، فقد بنيت بناء الرسالة، من استهلال، ومقدمة وعرض للموضوع الأصلي، وثناء ورجاء على المرسل إليه، وهي نصوص مثلت ردوداً ومبادلات بينه وبين شخصيات وجيهة في عصره، ويبلغ عدد هذه النصوص النثرية حوالي اثنين وثلاثين نصاً نثرياً تتباين قصراً وطولاً.

أما من حيث ترتيب هذه الأقسام الثلاثة في الديوان، فالمقدمة وحدها هي الجزء المستقل بذاته عن القسمين الثاني والثالث. ويرتبط هذان القسمان ارتباطاً خاصاً، فقد ذيلت بعض القصائد بنص نثرى يتناول الموضوع نفسه الذي تناولته القصيدة، والنصان معاً موجهان - في الغالب - لشخصية واحدة، لذلك نستطيع القول إن هذين القسمين غير منفصلين انفصال المقدمة عنهما. وهما معاً على اختلاف نوعيهما - الشعر والرسالة - يمثلان من حيث الترتيب قسماً واحداً.

وقد ورد في الديوان أسماء شخصيات تاريخية مثلث علامات مضيئة في مجالها أمثال أبى محمد البطليوسى، وأبي عبدالله بن

أبي الخصال الكاتب الملقب بذي الوزارتين، بالإضافة إلى قاضي الجماعة بقرطبة أبي عبدالله بن حمدين، وعدد من الوزراء والأمراء لدولة المرابطين، وأهمية هذه الشخصيات في الديوان، تتمثل فيما تعكسه صلاتها الثقافية والسياسية والاجتماعية على مفاهيم ابن خفاجة النقدية أو اهتماماته الثقافية والعلمية. فيكفي أن نعرف مثلاً أن ابن خفاجة كان يتبادل الأخذ والرد في مسائل الشعر وقضاياه مع أبى محمد البطليوسى العالم المعروف، فقد ورد في الديوان مقطوعة شعرية طويلة نسبياً مثلث رداً نقدياً وافياً على هذا العالم، وقد صدرت بقول الشاعر «وقال وكتب بها إلى الأستاذ أبي محمد البطليوسي، جواباً عن شعر له ورد عليه في العروض والروي»[4].

والبطليوسي هو أبو محمد عبدالله بن محمد بن السيد البطليوسي «444-521هـ» معاصر ابن خفاجة وصاحب المؤلفات في اللغة والنحو والفلسفة وشرح لزوميات أبي العلاء المعري وهو – في عصره – «موسوعة علمية تمثل الثقافة العربية في صورتها الرفيعة، وتصور العقلية الأندلسية المشرقة، في تمام نضجها واكتمالها»[5].

وقد غلب على هذا العدد الوفير من الشخصيات التي وردت في الديوان – قد تكرر ذكرها فيما يزيد عن ثماني وعشرين مرة – الاهتمام بالأدب والشعر خاصة، والارتباط الحميم بينها وبين ابن خفاجة ومن ذلك الوزير: أبو محمد عبدالله بن ربيعة الذي جمع بينه وبين ابن خفاجة، محضر الكتاب، وقراءة الحساب والآداب، ومنهم ذو الوزارتين الذي وصف بأنه: «كان كاتباً بليغاً

عالماً بالأخبار، ومعاني الحديث والآثار، من السير والأشعار»[6] وله شعر من نظمه في مصادر مختلفة، وكان معاصراً لابن خفاجة، وقد توفي ذو الوزارتين: (540هـ).

ويضم الديوان – على نحو ما قدمناه – نصوصاً نثرية وشعرية ومقدمة مستقلة بما طرح فيها من قضايا، وذكرا لعدد وافر من الشخصيات التي ساعدت على إبراز الجانب النقدي في شخصية ابن خفاجة، بما حدث بينه وبينها من حوار ثقافي، وردود ومبادلات مثلث اهتماماتهم الثقافية التي صاغت في النهاية وبلورت عدداً من المفاهيم النقدية المتصلة بالشعر عند هذا الشاعر.

وإلى جانب المقدمة، فإن القراءة الهادئة لبقية النصوص في الديوان قد أفرزت عدداً هائلاً من الأبيات الشعرية التي ضمنها ابن خفاجة تصوراته لفن الشعر من حيث طبيعته ودوره، وقد توزعت هذه الأبيات وعددها سبعة وثلاثون ومائة بيت، في نهايات القصائد الطوال، وفي المقطوعات التى كانت تمثل رداً من ردوده على إحدى الشخصيات في الديوان، مما يشي بأن الشاعر كان يقصد إلى صياغة تصوراته شعراً حينما يريد، وإلى صياغتها نثراً حينما يرغب مرة أخرى.

وعلى الرغم من وفرة هذه النصوص الممثلة لتصوراته، فإننا لا نستطيع القول بأنها قد مثلث خطاً متنامياً في بناء التصور والتدليل على جوانبه المتصلة بطبيعة الشعر أو دوره مثلاً.

إن هذا الخط المتنامى كان يتراجع في كثير من الأحيان ليقع في التناقض، بل يتأثر بالمراحل السنية التي مرت بالشاعر كما

يتأثر بالاتجاهات الثقافية السائدة وموقفها من الشعر والشعراء بوصفهم جزءاً أساسياً من بنية المجتمع الثقافية الفكرية.

ويمكن القول بأننا لا نسعى - من وراء عرض هذه التصورات النقدية - إلى التوصل إلى نظرية نقدية، بل نسعى إلى معرفة هذه التصورات وارتباطها بالبناء الثقافي العام والخاص في زمن الشاعر، بحيث يمكن أن ندعي بأن هذه التصورات - كبنائها الثقافي الذي انسربت منه - ليست إلا مفاهيم ليس لها صفة الشمول والإحاطة والتماسك كالنظرية، وهي قابلة للتغير من عصر إلى عصر، ولكنها في النهاية مؤشر دال على العقل الذي أفرزها وعلى خلفيته الثقافية.

والغالب على صياغة هذه المفاهيم، طبيعة النوع الأدبي الذي تنتمي إليه، وهي تنتمي عند ابن خفاجة إلى نوعين: النثر الفني/ الرسالة، والشعر الوصفي الغنائي. ومن ثم فإن لغة هذه المفاهيم لغة شعرية مركبة ومكثفة، بحكم طبيعتها التصويرية، على الرغم من أنها تحمل فكراً أو تصوراً نقدياً نظرياً، قد لا نراه مطبقاً في شعر ابن خفاجة نفسه. ولذلك «فقد يرى المرء في هذا النقد نوعاً جديداً من الأدب، لابد من أن نميزه عن النقد الذي يلتزم بمثل الدقة في التفسير، ويخضع لقوانين التدليل والإثبات»(7) ويهتم هذا النوع من الأدب بالحديث عن الشعر Meta poetry من حيث طبيعته، وتحديد هوية الشاعر ووظيفته ورسالته في ضوء إحساس الشاعر بمكانته في التاريخ «فلقد عمل الشاعر عبر التاريخ على تضخيم صورته، وعلى وصف رسالته وإبراز دوره، والدفاع عن نشاطه، وتكلم خيراً وشراً

عن رفاقه الشعراء، شعراً بوصفه شاعراً، ونثراً أيضاً، بوصفه ناقداً، أو واحداً من عامة الناس له آراؤه الأدبية»[8].

ومن الممكن، بقراءة دواوين أعلام الشعراء في المشرق أو المغرب والأندلس من الجاهلية حتى نهاية الدولتين العباسية والأندلسية، أن نجد في كل ديوان مفاهيم نقدية عن الشعر ودور الشاعر وصلته بجماعته أو مجتمعه، وهي مفاهيم صيغت صياغة شعرية تصويرية، ومن ثم فلا فارق، في الحقيقة بين نصوص ابن خفاجة التي صورت مفاهيمه النقدية، ونصوص أي علم آخر من الشعراء الكبار. ولكن المميز لابن خفاجة عن غيره من هؤلاء جميعاً أنه قصد إلى كتابة مقدمة لديوانه سجل فيها نظراته النقدية وحدد موقفه من النقد والنقاد في عصره، ومن فن الشعر وسجل تجربته الخاصة بالعزوف عن الشعر فترة، ثم العودة إليه مع إضافة أنه لم يتكسب بشعره لدى أمير أو سلطان، ومن ثم فإن ما جاء لديه من نصوص شعرية صاغت مفاهيمه النقدية يعد امتداداً مقصوداً لمقدمته، كما يعد ما جاء في نثره المبثوث في حنايا الديوان امتدادا لما جاء في المقدمة والنصوص معاً، ولذلك فإن هذا كله يمثل مادة جديرة بالدرس العلمي، كما أن هذه المادة يمكن أن تعد لبنة من لبنات النقد النظري في تراثنا النقدي.

وإذا كان ابن خفاجة يتميز دون بقية الشعراء بمقدمته ونصوصه، فإنه قد فعل ما فعله شيخ المعرة أبو العلاء، إذا كتب مقدمتين إحداهما لسقط الزند والأخرى للزوميات. والثانية منهما ورد فيها ذكر الأولى على سبيل الاستدراك وتوضيح الآراء والمواقف.

فقد أعلن أبو العلاء – في سقط الزند – أنه قد رفض الشعر – رفض السقب غرسه، والرأل تريكته – رغبة عن أدب معظم جيده كذب[9] ثم عاد في مقدمة اللزوميات، وفي الجزء الأخير منها، ليستدرك قائلاً «وقد كنت قلت في كلام لي قديم: أني رفضت الشعر رفض السقب غرسه، والرأل تريكته، والغرض ما استجيز فيه الكذب واستعين على نظامه بالشبهات»[10].

ومن الملاحظ على مقدمتي أبى العلاء، ومقدمة ابن خفاجة أن هناك تشابهاً كبيراً في الموضوعات، ومواقف الشاعرين. ومن المعروف أن أبا العلاء «363-449هـ» قد عرفته الأندلس وتوفر علماؤها على شرح شعره ومعارضته ومعارضة نثره، وأقرب دليل إلى ما نقول معارضة ذي الوزارتين «لملقى السبيل» ومطلع المعارضة:

«الإنسان مسيء يعجبه الأجل النسيء، يذنب ولا يفيء، ولا يبالي إلا ما يفيء»[11] وقد وصف الشنقيطي هذه المعارضة بأنها «إن لم تفقه فليست بدونه»[12] أما شرح شعره فقد مر بنا البطليوسى الذي شرح المختار من لزوميات أبي العلاء، والبطليوسي وذو الوزارتين، معاصران لابن خفاجة.

والهدف من هذا التدليل أن نقول، إن أبا العلاء كان معروفاً لابن خفاجة من هذه الطرق، وأن ابن خفاجة توفي: (533هـ)، وتوفي أبو العلاء (449هـ) ومن ثم فإن اطلاع ابن خفاجة على شيء من تراث أبي العلاء وخاصة شعره، أمر محتمل جداً ومن هنا نظن أن هذا سبب التشابه الكبير في الموضوعات المطروحة فى المقدمات، وفي المواقف من الشعر.

أما الموضوعات فقد تعرض كل منهما لرحلته مع الشعر، إذ اصطحباه في صباهما وشبابهما، فبينما اتخذه ابن خفاجة في الشباب مرتعاً ورواده مشرعاً، ورأى فيه «ما يناسب برد الشباب رقة، وبرد الشراب ريقة»[13] اتخذه أبو العلاء - في ربان الحداثة «بعض مآثر الأديب، ومن أشرف مراتب البليغ»[14] وتساوى الاثنان معاً في النفور منه والابتعاد عنه «ولما انصدع ليل الشباب عن فجره... نزلت عنه مركباً، وتبدلت به مذهباً، فأضربت عنه برهة من الزمان طويلة إضراب راغب عنه، زاهد فيه، حتى كأني ما سامرته جليساً»[15].

وكان سبب نفورهما من الشعر، العزوف عن أهله، وما يدور بينهم، واتخاذ موقف أخلاقي منه يتمثل في رفض الكذب والبحث عن الصدق. وقد أيد ذلك أبو العلاء المعري في النصوص السابقة رغم علمه أن الشعر إذا التزم الصدق ضعف وهوى بناؤه، «ولذلك ضعف كثير من شعر أمية بن أبي الصلت الثقفي ومن أخذ بفريه من أهل الإسلام»[16] وأيد ذلك أيضاً ابن خفاجة عندما قدم اعتذاره عما بدر منه من شعر في صدر شبابه متوسلاً بأن الشعر يجاز فيه «أن يقول القائل: إني فعلت» و«إني صنعت» من غير أن يكون وراء ذلك حقيقة»[17].

ويقف الشاعران الموقف نفسه من ترتيب شعريهما على النحو الذي أرادا، فبينما اتجه ابن خفاجة إلى ترتيب شعره «تعلقاً» بحر من النثر يساق خلال النظم[18] فقد اتجه أبو العلاء المعري إلى ترتيب شعره على حروف المعجم كما قال «وهذا حين أبدأ بترتيب

النظم وهو مائة وثلاثة عشر فصلاً، لكل حرف أربعة فصول، وهي على حسب حالات الروي من ضم وفتح وكسر وسكون. وأما الألف وحدها، فلها فصل واحد لأنها لا تكون إلا ساكنة»(19).

أما موقف الشاعرين من فهم طبيعة الشعر ودوره، فهما أيضاً متشابهان فيه. إنَّهما يؤمنان بالدور الأخلاقي الذي يؤديه التشكيل الشعري، ومن ثم يلح كل منهما على الصدق بمعناه الأخلاقي وإن كانا معاً يعتقدان بالطبيعة الخيالية للقول الشعرى على نحو ما سنوضح في حديثنا بالتفصيل. ولعل السر في ذلك أن كلاً منهما لم يتكسب بشعره، ومن ثم لم تلجئه الحاجة إلى أن يقول ما لا يريد فيمن لا يستحق.

الاختيار والانتقاء:

لم تفارق صفة العالم الناقد ابن خفاجة في جمع ديوانه وترتيبه، وهو جمع لم يخل من اختيار قائم على المفاضلة بين نصوص ونصوص، وبين مواقف ومواقف، فشعره الذي وصل إلينا لا يمثل كل شعر ابن خفاجة أي أنه ليس كل شعره، وإنما هو ما ارتضاه من نصوص صنعت الديوان الذي قدمه ممزوجاً بكتابات نثرية تعلقت بالقصيدة، ومن ثم نستطيع القول بأن صنيع ابن خفاجة في شعره هو من قبيل صنيع المختارت التي قدمها أبو تمام في حماسته الصغرى والكبرى مثلاً، وتقوم هذه المختارات على ذوق نقدي واع بما يختار ويرتب، وهي «تنطوي على بعض الخصائص والسمات النقدية العامة بصورة غير مباشرة لأنها تقوم في الأصل على تحكيم الذوق في العناصر الفنية التي تسري داخل قصائدها.

إذ ليس مدار الأمر فيها على التتبع والتقصي والاكتفاء بالرصد والتسجيل، بل على اصطفاء الأجمل، وانتقاء الأفضل، واختيار الأمثل، وهذا منطلق النقد وأساس الحكم»[20] وعلى هذا فإن صفة العالم الناقد مارست دورها عند ابن خفاجة في جمع ديوانه وترتيبه.

ويمكن أن نوضح الأمر أكثر بنصوص ابن خفاجة نفسها فما دفعه إلى جمع ديوانه واختياره، وترتيبه، هو ارتقاء السن وإشراف الحياة على المنتهى، وحرص الإخوان على هذا الشعر ورغبتهم في تدوينه، لما أصاب مسوداته وإخلاق حواشيه، وصار عُرضة للضياع.

ولما ارتقت بي السن مرتقاها، وشارفت الحياة منتهاها، وتوالت رغبة الإخوان فيه تتجدد، وحرص الأعيان عليه يتأكد، توخيت أن أقصره في مجلد، وأحضره وأحشره جملة وأنشره. وكان قد باد أو كاد لدثور رقاع مسوداته، وإخلاق حواشي تعليقاته[21].

وقد فرضت هذه المهمة النقدية الخالصة، منهجها على ابن خفاجة وهو منهج نهض على التأليف والتثقيف، وعلى الاختيار والانتقاء. لما أصاب هذا الشعر من عوامل الزمن التي تساعد على النسيان، فقد كان جزء منه محفوظاً في النفوس، وجزء آخر محفوظاً في الرقاع التي كادت أن تبلى، خاصة أن الشاعر لم يفكر في هذا العمل إلا في سن متأخرة كما أشار. ومن هنا يحتاج الأمر إلى إعادة النظر في أمثال هذه النصوص إما بالتأليف بينهما وإما بالتثقيف.

وهما عمليتان تتدخلان في نص كتب وذاع منذ فترة طويلة فتغيران منه وتعدلان وفق ظروف نفسية جديدة وظروف اجتماعية

متغيرة. أما النصوص التي لم تحتج إلى تأليف أو تثقيف، فقد خضعت للاختيار والانتقاء، وهما عمليتان تتمان وفق معايير جديدة أهمها السن المتأخرة والخوف من الموت، وانتقاد الآخرين، والميل إلى المحافظة في عصر المرابطين الذين مالوا إلى «تسلط الفقهاء على الناس، وتضييقهم شيئاً مما تعوده الأندلسيون من حرية»[22] وقد كانت سلطة الفقهاء ذات تأثير كبير على كل نواحي الحياة، خاصة شؤون الفكر والإبداع. ويصف المراكشي هذه السلطة في عهد علي بن أبي يوسف قائلاً «وكان لا يقطع - يعني على بن أبي يوسف - أمراً في جميع مملكته دون مشاورة الفقهاء، فكان إذا ولى أحداً من قضاته، كان فيما يعهد إليه، ألا يقطع أمراً ولا يبت حكومة في صغير من الأمور ولا كبير إلا بمحضر أربعة من الفقهاء. فبلغ الفقهاء في أيامه مبلغاً عظيماً لم يبلغوا مثله في الصدر الأول من الأندلس»[23].

وبسبب هذا المنهج النقدي، صار شعر ابن خفاجة مختلفاً، أو كما يقول، «فلا يوجد واحداً، لا من طريق صيغته، ولا من جهة عدده»[24] ومرد الاختلاف هنا إلى نزعة الاختيار والانتقاء التي وجهت الشاعر في كل عمله النقدي. ولننصت إليه وهو يصف مهمته بنفسه «واقتضى النظر فيما حاولته أن أتعهده ثانياً تعهد مؤلف، وأتفقده عائداً تأمل مثقف، فمنه ما تعهدته، فقيدته، ومنه ما لحظته فلفظته، ومنه ما تصفحته فأصلحته، إما لاستفادة معنى، وإما لاستجادة مبنى، وكان قد شاع كثير منه وذاع، فمن متعلق بنفس، ومن معلق فى طرس، وسيختلف وجوده بما عاودناه من مفتقده ومنتقده، فلا يوجد واحداً، لا من طريق صيغته، ولا من جهة عدده»[25].

ويبدو أن نزعة الاختيار والانتفاء كانت أقوى من أي نزعة أخرى تحكمت في مهمة ابن خفاجة النقدية، بحيث صار لديه - كما يقول - شعر ملفوظ مردود، وشعر تعهده وقيده، ومن الطبيعي أن يكون الشعر الأول هو شعر الشباب والفتوة الذي تقع عليه عين الانتقاد عند شيخ مسن يخشى سطوة مجتمع يعلو فيه صوت الفقيه على صوت العقل والزمن. يقول ابن خفاجة «ومنه ما كان قد انتظم في عصر الشبيبة، وبطريق الدعابة والطيبة. ولما لم نشر في معناه إلى نكر، ولم نلم في ألفاظه بهجر، أثبتناه في باب الفكاهة والهزل»(26).

فعصر الشبيبة هو موضع الانتقاد والاعتذار، لذلك لم يقبل من شعره إلا ما كان موافقاً لمعيار ابن خفاجة وهو في الرابعة والستين من عمره كما يذكر محقق الديوان. والسؤال الآن: ما صلة هذه المهمة النقدية عند ابن خفاجة بمفاهيمه النقدية عن الشعر وطبيعته ودوره؟

وظيفة الشعر والثقافة السائدة:

على الرغم من أن ابن خفاجة يعتقد «أن الشعر من خلال الجلية، وحلية النبلاء العلية» فإنه قد أعرض عنه «برهة من الزمان طويلة»(27) وكان ذلك في عصر ملوك الطوائف على ما أباحه هؤلاء الملوك من «حرية في شتى نواحي الحياة الاجتماعية بما فيها الناحية الدينية»(28). ثم عاد إليه، عودة الراغب النشيط في عصر دولة المرابطين. مرتبطاً بأميرها أبي إسحاق إبراهيم بن يوسف.

وفي هذه العودة كون ابن خفاجة معظم مفاهيمه النقدية التي ساقها في ديوانه آخذاً بمعطيات هذه الفترة، وهي معطيات ثقافية فكرية، أثرت - بلا شك - في بناء هذه المفاهيم وتحديدها.

فإذا كان عهد ملوك الطوائف، قد تميز سياسياً بالاضطراب والتمزق فإنه كان على النقيض من ذلك علمياً وأدبياً. إنه «عصر التفوق العلمي، والحصاد الفكري اليانع، امتاز بما ظهر فيه من هذه الكثرة الهائلة من الشعراء والأدباء والعلماء»(29) فرأينا فيه من الشعراء، ابن خفاجة - فى أول أمره - وابن زيدون، وابن عمار وابن دراج القسطلى، وابن عبدون، وابن أبي الخصال، والمعتمد بن عباد صاحب أشبيلية.

وفيه من الأدباء النقاد، ابن بسام صاحب الذخيرة، والفتح ابن خاقان صاحب القلائد، وأبو عبيد البكرى صاحب معجم ما استعجم. ومن علماء هذا العصر ابن سيدة صاحب المحكم، والمخصص، وابن حزم الأندلسي، صاحب المؤلفات العديدة، والأعلم الشنتمرى. أضف إلى هذا. أن عهد ملوك الطوائف أعلى ما به من انقسام وتفرق، هو الذى شهد طفولة ابن خفاجة وصباه ونبوغه.

ولم يكن - مع كل ذلك - عهد ملوك الطوائف، العهد الذي ينسب إليه بن خفاجة، فقد نسب دائماً إلى دولة المرابطين فهو «شاعر عصر المرابطين»(30) عند شوقى ضيف، وبالنثيا، وإحسان عباس، إذ يرى الأخيران أن «من أعلام من ظهر - في ذلك العصر - المرابطين - ابن خفاجة وابن أخته الزقاق، والأعمى التطيلى،

وابن بقي من الشعراء»[31] والمستفاد من هذه النسبة، أن عصر المرابطين دون عصر ملوك الطوائف، قد أثر في ابن خفاجة بظواهره الثقافية والعقلية ومن ثم فإن ابن خفاجة الشاعر والناقد قد تحدد في هذا العصر وتكون مرتبطاً بكل معطياته الحضارية. وقد نهض بمهمة انتقاء ديوانه واختياره في هذا العصر.

ولعل أهم ما يميز دولة المرابطين أو عصرهم، أنه ذو صبغة دينية فقهية وأن الفقهاء هم الذين استقدموا المرابطين من أفريقيا للأندلس، حتى يستعينوا بهم على أمراء الطوائف، وذلك في حدود ما يقدمه آنخل بالنثيا. ومعنى هذا أن دولة المرابطين في الأندلس، دولة ذات أساس ديني، وخلفاؤها الثلاثة ذوو زهد وتبتل وعبادة وأن هؤلاء الخلفاء كان من الضروري أن تصطبغ دولتهم بصبغة الفقهاء، وأن يتحول طابعها الثقافي العام إلى طابع محدود بما يرسمه هؤلاء الفقهاء من حدود، وما يسمحون به من مباحات.

لذلك، فإن الطابع الثقافي العام، الذى ساد هذه الفترة الزمنية، هو الطابع المحافظ الذى وازاه طابع ثقافي آخر، كان أصحابه من المثقفين المتحررين عقلياً: وبالضرورة، مثل الطابع الأول علماء المذهب المالكي في الأندلس الذين «وقفوا بنشاطهم الثقافى عند حد التشريع العملي لا يتجاوزونه إلى مشاكل الثقافة المتصلة بالعقيدة نفسها»[32] وتوقف نشاط المثقفين المتحررين عند حدود معينة لا يتجاوزها خشية أن يرمى أحدهم بالزندقة، أو بتحريض العامة عليه، ومن ثم تعاظم دور الفقهاء في الثقافة الأندلسية والفكر، وتحددت حرية العقل والبحث بحدود ما يرسمه الفقهاء إذ كانوا

على استعداد دائماً لأن «يتهموا كل من يتكلم في المنطق بالزيغ، وكل تفكير في مسائل الدين بأنه زندقة»[33]. والدليل على ذلك ابن حزم الاندلسي الفقيه المؤرخ والكاتب والشاعر. فقد عاش في ظل ملوك الطوائف، وكان «علما فرداً، واتجاهاً متميزاً» ولم يكن مالكياً ولا أشعرياً، ولا زاهداً. حاول أن يقيم جسراً بين العقيدة والمنطق وأن «يحطم الحاجز القائم دون دراسة المنطق والفلسفة، فلقي شيئاً غير قليل من الاضطهاد، أدى إلى حرق كتبه»[34].

وإذا كان الفقهاء قد رفضوا، الدور الذي لعبه ابن حزم، بوصفه ظاهرياً، فإنهم – وهم مالكيون – رفضوا الفقه الشافعي وثاروا على بقي بن مخلد أول من أدخل الحديث في الأندلس، وانفرد بإدخال مصنف ابن أبي شيبة وكتاب الفقه للشافعي «ونسبوه – أي ابن مخلد – إلى البدعة ورموه بالإلحاد والزندقة»[35].

ووقفوا من الاتجاه العقلي موقفاً معادياً، ولم يتحرجوا من الشخصية التي تمثله، فقد «كان المنصور بن أبي عامر أول أمره شغوفاً بالفلسفة، فأنكر منه الفقهاء ذلك، واستطاعوا أن يثيروا عليه غضب العامة، فرأى أن يضحي بشغفه في سبيل غاياته، وأمر بإحراق كل ما كان في مكتبة القصر من كتب الفلسفة والفلك وغيرهما من العلوم التي لا يرضى عنها الفقهاء، حتى يستعيد حب الناس له»[36].

ولأن دولة المرابطين ذات أساس ديني أسسه الفقهاء، ولأنها اعتبرت الجهاد – خاصة في عصر يوسف بن تاشفين – غايتها الأولى، فقد تعاظم شأن الفقهاء في هذه الدولة عن شأنهم في

الدول السابقة، فإذا كانوا قد اتخذوا موقفاً محافظاً أو بمعنى أوضح موقفاً مغلقاً ضد الفلسفة والفلك والرياضيات، وضد كل نشاط عقلي حر، ورفضوا بالتبعية، كل من يرمز إليه، واستعانوا عليه بتأليب العامة، فإن موقفهم هذا، في دولة المرابطين، لابد أن يزداد تشدداً وانغلاقاً، خاصة أن عهد ملوك الطوائف بما شابه من اضطراب وتناحر، قد جعلهم لا يحفلون كثيراً – على مضض – لتلك الحرية التي أباحها هؤلاء الملوك في الحياة الاجتماعية والأدبية والعقلية، وانتظروا الفرصة المواتية التي لاحت لهم في ظل المرابطين، «فلم يكن يخطر لهم ببال أن المقادير ستتيح لهم من جديد فرصة الأخذ بالثأر في ظلال المرابطين»(37).

ومن هنا كان رفض الفقهاء المالكيين للفلسفة والفلك والرياضيات، لأن هذه، وغيرها، نشاطات عقلية حرة، تقوم على الاستنتاج والاستخراج العقلي، ولا تعتمد على منطوق النصوص، أي أن هذه النشاطات بمناهجها، تتسع باتساع الواقع الاجتماعي والطبيعي، ولا تحصره بالحدود التي ترسمها النصوص، وقد تعصب هؤلاء الفقهاء لمذهبهم في الفقه وهو المذهب المالكي، دون ما عداه من مذاهب، ومادام الأمر كذلك، فإن رفضهم لأى نشاط عقلي حر، رفض منطقي، ومن ثم فإن العلوم التي يتوقع رواجها – فى هذا الإطار – هي العلوم الدينية؛ الفقه وغيره من علوم الحديث، وعلوم اللغة، لأنها تقوم بدور رئيس فى خدمة النص وتفسيره.

ولم يكن موقف هؤلاء الفقهاء موقفاً خاصاً بهم، في حدود تمسكهم بالمذهب المالكي، ولكنه كان موقفاً عاماً حدد ملامح

ثقافة هذا العصر وقيمه فما أصاب الفقه الشافعي أو غيره، أصاب ابن مسرة، ممثل الفكر العقلي الاعتزالي وأصاب أيضاً الفلسفة والبحث الفلسفي، فإذا صح أنه «لم يظهر بين مسلمي الأندلس فيلسوف واحد حتى القرن الثالث الهجري، وكان همهم إلى ذلك الحين، الدراسات الفقهية واللغوية»[38] فإن تعليل ذلك – فيما يبدو – «أن الفلسفة لم تدخل الأندلس صريحة ظاهرة بوجه مسفر، وإنما وفدت عليه في صحبة العلوم التطبيقية – الفلك والرياضة والطب – أو تسربت إليه متسترة في ثنايا بدع الاعتزال وبعض مذاهب الباطنية، كما اجتهد أصحاب هذه المذاهب في النجاة بأنفسهم من تعقب الفقهاء وأهل الدولة بالظهور في مظهر التدين والنسك»[39] فالبحث الفلسفي لم يكن نشاطاً مشروعاً، ولا مرغوباً فيه، لذلك ظل الاهتمام بهذا النشاط منظوراً إليه بعين الحذر والشك، ومن ثم فإن الأندلس – بسبب الفقه المالكي – «لم تتعمق الفلسفة، إلا في عصر متأخر»[40] واعتنقت مذهب الإمام مالك بدلاً منها. ومن ثم يصدق ما لاحظه ابن خلدون، وهوأن اهتمام الأندلس بالفقه المالكي وإعطاءه كل صلاحية وشرعية وقف دون الاهتمام الكافى بنواحي النشاط العقلي المختلفة، وقد علل ذلك ببداوة أهل الأندلس، وأنهم لهم يكونوا يعانون الحضارة التي لأهل العراق، فآثروا هذا المذهب لمناسبة البداوة بينهم وبين أهل الحجاز[41].

ولئن كان تعليل ابن خلدون فيه من الطرافة بعض الشيء لأن أهل الأندلس لم يصدق عليهم جميعاً الحكم بالبداوة، فإنه قد يصدق بصفة خاصة على المرابطين الذين احتفظوا بطابعهم الأفريقي وخشونتهم البدوية «وعاشوا على هامش الجماعة الأرستقراطية

المحلية دون أن يمسوها أو ينكروا عليها امتيازاتها»[42] ورأوا في مذهب الإمام مالك بن أنس، ما يكفل لهم حمايتهم من الذوبان في المجتمع الأندلسي الأكثر تطوراً وثقافة من دولة المرابطين في أفريقيا، وأسس لهم الفقهاء دعائم المجتمع الذي أرادوه، وإن كان كل ذلك لم يمنعهم من الاستسلام لسلطان الثقافة الأندلسية القاهر.

ومع غياب النشاط العقلي الحر، والاهتمام الواضح بعلوم السلف سواء أكانت علوماً دينية، أو لغوية، كان من الطبيعى أن ينعكس هذا الوجه الثقافي على إبداع النص الأدبي وتقويمه، وينعكس قبل ذلك على طبيعة القيم السائدة في ظل الدور الفكري الذي أسسه الفقهاء على أساس «تقليل الإرادة الإنسانية، وتكبيل العقل الإنساني والعاطفة الإنسانية»[43] ووضع القواعد، التي تنظم حياة الأفراد في كل صغيرة وكبيرة، وترتيب الجزاء على مخالفة هذا النظام الذي اسندوه إلى الدين، وجعلوا الحاكم وأنفسهم قائمين على الدين، يعملان به وله.

فإذا كانت طبيعة النظام السياسي قائمة على التمايز بين حاكم يستمد شرعيته من سلطة دينية استمدها مما قرره الفقهاء، وبين الرعية التي لا تملك إزاء هذا الحاكم وإزاء من حوله إلا المشاهدة والتعليق، دون الاعتراض أو المناقشة، فإن التمايز الاجتماعي بين فئات المجتمع، أمر لا مفر منه، بحيث يأتي في قمة السلم الاجتماعي الفقيه الذي يعد الصلة القوية بين الحاكم والرعية من جهة، وبينه وبين السماء من جهة أخرى، ثم يليه رجل السيف، وكاتب الديوان،

ورجال التجارة ليحتل المبدع من الشعراء مكانة متأخرة تجعله يفكر في الطرق التى تحفظ عليه بقاءه ووجوده، ومن ثم تصبغ إبداعه بألوان توجهاته وبطبيعة القيم التي يرتضيها.

ويصدق هذا التوصيف على المجتمع المرابطي الذي ينهض الحاكم فيه على ما يقرره الفقيه، وينهض الفقيه بدوره على ما يستخرجه من النص متقفاً مع نشاطه العلمي سياسياً واجتماعياً لأن الفقيه في هذه الحالة يعد وصياً على فكر وعقل هذا المجتمع، كما يعد حارساً على دينه إزاء كل نشاط عقلي حر قد يقترب من هذا التأسيس فيهدمه.

وفي كل مجتمع، كما في المجتمع المرابطي، ثقافتان، ثقافة سائدة، وهي ثقافة محافظة مرتبطة بالقديم وبالنص ومدلولاته، ويمثلها ويوجهها الفقهاء كما رأينا، وثقافة متحررة نسبياً، ويمثلها، قلة من المثقفين الذين يتضاءل دورهم في مثل هذا المجتمع، وقد تمثل ذلك بوضوح في تذوق الشعر ونقده، فكان ما عرف بمذهب العرب، وما عرف بمذهب المحدثين. والمذهبان إفراز طبيعي للصراع بين القديم والجديد، ليس على مستوى تذوق الشعر وإبداعه فقط، بل على مستوى الثقافة بوجه عام. وهما مذهبان متقابلان، تقابل الفلسفة والفقه عند فقهاء المجتمع المرابطي، فمذهب العرب يعني ربط الإبداع الشعري بكل ما هو موروث ومجسد في نماذج نصية، كل ما يميزها أنها قديمة زمنياً، فاكتسبت بذلك قيمتها ومن ثم صارت هذه النماذج إطاراً مرجعياً لكل إبداع، أو معايير له. بينما يقف مذهب المحدثين، على النقيض، إذ يرى أن الإبداع

الشعري أصل بذاته وأن ارتباطه بالقديم ارتباط اختيار وانتقاء، أو اصطفاء، ومن ثم فإن هذا الإبداع تنشأ معاييره من منطقه الداخلي، وليست مفروضة عليه.

من هنا، فإن المذهبين، يحتكم أحدهما إلى النص، والثاني إلى العقل والخيال، في اكتشاف الواقع وتصويره، وهما بذلك، مصوران حقيقيان ليس فقط لطبيعة الثقافة في دولة المرابطين، بل مصوران أيضاً لطبيعة الثقافة في الشرق في القرن الرابع التي دارت رحاها حول القديم والجديد منذ بداية القرن الثاني الهجري.

والطريف في الأمر، أن المتذوقين قد انحازوا إلى طريقة المحدثين أو مذهبهم، وظل «مذهب العرب الذي يطلق على الشعر الذي استمر متمسكاً بمقاييس النحويين واللغويين ناهجاً مسلك الأوائل من العرب»[44] ذا جمهور قليل تمثل في شراح الشعر الجاهلي، واللغويين، بينما كان من المنطقي أن نجد انحيازاً أكبر «لمذهب العرب» وتعليل ذلك - فيما يبدو - كان مردوداً إلى افتراضات متعددة لعل أهمها «أثر الوافدين من المشرق، وأثر الرحالة والمسافرين من الأندلس إلى المشرق من طلاب العلم وشداة الرواية، فإنهم كانوا يعودون بدواوين الشعراء المحدثين. وأشعارهم فهي بضاعة جديدة تستدعي التفات النظر»[45].

وتكتمل صورة هذا التعليل إذا علمنا أن الشعر الأندلسي لم يبدأ في الظهور إلا في حدود عام 200هـ، أى على مشارف القرن الثالث الهجرى، وهذه حقيقة مهمة توضح النماذج التي احتذاها هذا الشعر والمحاولات التى رادها «فهو من الناحية الزمنية أخذ

يتكون حين كان الشعر المشرقي يشهد تجديد بشار وأبي نواس، ويقف على مفترق الطريق بين مذهبى أبي تمام والبحترى ولما كان الأندلسيون حينئذ يلتفتون فى كل شئ إلى المشرق، فقد اتخذوا شعر المحدثين مثالاً يقلدونه، ومناراً يهتدون به»[46].

لكن هذا الانحياز «لمذهب المحدثين» في الشعر، لا يعني انحيازاً - على مستوى آخر - لثقافة المحدثين وتوجهاتهم المنهجية، فقد اتخذ هؤلاء الفلسفة والمنطق والتاريخ والترجمات من ثقافات الأمم الأخرى، مرتكزاً أساسياً لرؤيتهم الكونية للإنسان والمجتمع والتاريخ. ولم تكن هذه الثقافة بعناصرها المتعددة الأساس الذي حبذه الفقهاء، ولا مناهجها المناهج التى ساعد عليها موقف الفقهاء من البحث العقلي في الفلسفة والمنطق، لذلك يظل الانحياز «لمذهب المحدثين» فى الشعر، انحيازاً غير دال على ما يترتب عليه. إن انحياز المجتمع المرابطى للشعر المحدث، كان انحيازاً لشعر هو المثال المحتذى في المشرق وكان المشرق هو القبلة الأولى للأندلس، على الرغم من التباين السياسى والبيئي والاجتماعي.

ولذلك لم نر تأثير ثقافة المحدثين، في تأسيس منهج نقدي بل لم نر في الأندلس المرابطية وما قبلها مناهج نقدية واضحة كالتي عرفناها في المشرق، ولعل السبب في ذلك كان مردوداً إلى «الأثر الحاسم لمذهب الإمام مالك على تطور الثقافة في الأندلس بسبب اتساع مدى انتشاره المستمر، وما اتصف به من عداء لكل تجديد»[47] فلم تنشأ حركة نقدية أدبية واسعة ذات اتجاهات متعددة ومتباينة، كالتي عرفناها في المشرق، وعلى الرغم من وجود شعراء كبار كابن زيدون، وابن خفاجة، وابن دراج القسطلى

وغيرهم، ظل النقد نشاطاً هامشياً - في ظل غياب الحرية العقلية، وازدياد سطوة الفقيه - غير مرتبط بحركة نقدية، ولا بمؤلفات، ومقتصراً على جهود فردية غير متحققة في مؤلفات مستقلة من هنا «لم يستقل بكيان واضح - شأنه في ذلك شأن النقد في العصر السابق - سيادة قرطبة - والمسؤول عن ضعفه انحياز مؤرخي الأدب إلى جانب المقامة فى إظهار براعتهم الأسلوبية، وتأثره بالقواعد الأخلاقية والدينية وثورته على الإلحاد والفلسفة»[48].

وقد انعكست طبيعة الثقافة في عهد المرابطين والفقهاء على موقف المبدعين من الشعراء، فإذا كان العربى يحتفل بمولد شاعر ومولد فارسن وكان الشاعر عنده كالفارس، كلاهما ذو سلاح بتار، وأن الشاعر ذاكرة قومه ويحتل منهم الصدارة، وإذا كانت هذه المكانة، قد تقلبت على مختلف العصور ومنها عصر الطوائف الذي اضطربت فيه مكانة الشاعر باضطراب العصر نفسه فإن مكانة الشاعر في عصر المرابطين، وفي ظل ثقافة الفقهاء، تراجعت أكثر من ذي قبل، وأصبح التصريح بكساد الشعر أشد وأوضح، ذلك أن الشاعر لم يعد فى طوقه منافسة رجل السيف وهو من الملثمين، والفقيه والكاتب ولعل الأعمى التطليلي قد عبر في بعض لحظات الإحساس بالتعاسة عن هذا المعنى بأجل عبارة حين قال: إن قال مالك «قد طردت» قام زيد «أي أن الفقه قد أبعد الأدب واللغة وأصبحت الكلمة العليا للفقهاء»[49].

ومع تراجع مكانة الشاعر وقدره في هذا العصر، ومع إحساسه بغربته الشديدة، وغياب من يقدره من النقاد أو المتذوقين فإن ابن

خفاجة وهو شاعر هذا العصر الأول كما أشرنا، قد انتعش وازدهر مستجيباً لكل معطيات هذه الثقافة بإطارها السياسي والاجتماعي. ولعل السبب أنه كان يمثل واحداً من فريق من الشعراء الذين لا يتكسبون بالشعر، ولا يتخذونه مطية لتحقيق المطامع، وأن عصر المرابطين قد مثل له عهد استقرار على نقيض العصر السابق – عصر ملوك الطوائف – فتخلى عن عزلته وشارك في مدح أمراء هذه الدولة وخلفائها مؤكداً في قصائده أنه يمدح تقديراً لا استجلاباً.

وقد ارتبط ابن خفاجة – كغيره من الشعراء – بنماذج الشعر المحدث ووقف عندها واستوحاها في نماذجه، ولكن هذا الارتباط لا يمكن أن يؤخذ على إطلاقه، وتبنى عليه نتائج غير نتائجه، فقد ارتبط من المحدثين بمهيار، والشريف الرضي، وعبدالمحسن الصوري، وشده في نماذج هؤلاء عناصرها التقليدية، فضلاً عن كونه بارتباطه هذا محتذياً، فقد اتبع طريقة عبدالمحسن الصوري في «مزجه عناصر الطبيعة بالغزل»[50] وطريقة مهيار والشريف الرضي في «ترداد العناصر الحجازية والنجدية والبدوية من مواضع وأزهار وظباء وغير ظباء»[51] وقد برع ابن خفاجة في استغلال هذه العناصر وتوظيفها في شعره لكنه مع ذلك، يظل واقعاً في أسر هؤلاء جميعاً، ويذكرنا بضرورة الارتباط بنماذج القدماء والسير على منوالهم، وأن الشعر هو كل ما قالوه. وهذا بعينه ما يقف عنده أنصار «مذهب العرب» لا «مذهب المحدثين».

إن ابن خفاجة – بهذا المسلك – يحاول أن يقف موقفاً يرضي جميع الأطراف، فيرضي الذوق القديم بالارتباط بملامح الشكل

القديم الممتدة في القصيدة المعاصرة لهم، ويرضي الذوق المحدث بالارتباط بأعلام من المحدثين المتأخرين، لذلك يصدق عليه الوصف الذي أطلقه بالنثيا، من أنه وابن الزقاق «الذروة العليا للشعر القديم المجدد، وليس بعدهما إلا تقليد أو انحدار»[52].

وهذا الموقف التوفيقي مرتبط باتجاه الثقافة السائدة في العصر المرابطي التي لا تخفى عداءها لكل تجديد من ناحية، لكنها فى الوقت نفسه تستفيد من معطيات الدول السابقة بما سادها من تحرر عقلي نسبي، وما أحرزته من تقدم مادى أضف إلى هذا أن خلفاء المرابطين - وهم ذوو زهد وتبتل - لم يعصموا أنفسهم من الانغماس في ملذات المجتمع الأندلسي وترفه، وذلك بفكر تبريري من الفقهاء يجمع بين النقيضين في إطار واحد، وهو فكر يماثله فكر جمالي يجمع بين القديم والجديد، في نموذج شعري واحد يهدف إلى إرضاء أغلب الأذواق.

وفي إطار هذا الموقف التوفيقي الذي يجمع بين القديم والجديد في شكل شعري واحد، أو بمعنى أوضح ينطلق من القديم فيضفي عليه لمسات تكسبه طرافة وجدة، فيصبح في مجال الشعر، شعرا قديماً مجدداً. في إطار هذا الموقف يجمع ابن خفاجة بين ثنائية القديم والجديد على المستوى الشعري، وهي ثنائية تعكس ثنائيات عديدة على مستوى ثقافة عصره، كثنائية المعرفة: النص والعقل، أو ثنائية الإبداع: العقل والخيال، أو ثنائية الممارسة: رفض ماديات العصر، والتعايش معها والتنعم بها.

وفيما يتصل بابن خفاجة، نجد هذه الثنائية متجسدة فيما يؤمن به. فهو شاعر لا يتكسب بشعره، ويشغله هذا المسلك كثيراً

فيسوق ما يبرره قائلاً «فعطفت هنالك على نظم القوافي عناني، مستميلاً لا مستنيلاً اكتفاء بما في يدي من عطايا منان»، وذلك بعد أن عاد للشعر، وقد هجره، فمدح الأمير المرابطي.

ومع أنه لا يتكسب بشعره، يتجه للمدح، وهو اتجاه من يوظفون شعرهم في الاسترزاق، أو هكذا جرت عادة الشعراء، ويرتبط بقصيدة المدح مؤمناً بفكرتين متناقضتين، أولاهما: أنه يؤمن أن للشعر عنده مكانة عليا، أو بتعبيره، له محل الحق الشعر بالشعري:

وللشعر عندي كلما ندب الصبا فأبكى، محل الحق الشعر بالشعري(53)

وثانيهما: أنه عندما كتب لأحد القضاة، كشف عن إيمانه بما يناقض فكرته الأولى. إذ ذكر أنه ينزه سمع القاضي عن الشعر «ولولا أنني نزهت سمعه عن الشعر، لأريته كيف حوك الطبع المهذب»(54). ويقع التناقض في الإباحة والمنع باستخدام كلام الفقهاء. فالشعر من ناحية، من فيض الطبع المهذب، وهو من ناحية أخرى، مما تنزه عنه الحواس فيتدنى إلى مرتبة الرذيلة التي يجب التطهر منها، وهو في الوقت نفسه، نشاط مشروع يمارسه الشاعر الذي يخشى على سمع القاضي من الشعر.

ويزداد هذا التناقض حدة، وهو تناقض بين ثنائيات، عندما يتوقف ابن خفاجة بشعره عند من يصطفيهم، فلأنه لا يقول مستنيلاً، فقد جعل شعره إن مدح، وقفا على الحميا، والحبيب، والحميم، أو يخص به الأقربين، ويحيي به الأطيبين:

خصصتُ الأخص به قربة وحييت بالأطيب الأطيبا(55)

وقوله:

شددتُ على القوافِ في كفّ حُرٍّ كـريم لا يسوغها لئيما

فما أُطـري إذا أطريت إلا حُمّياً أو حبيبا أو حميما(56)

فإذا كان شعره مجلي عواطفه نحو من يحب ويصطفي، أو يتعشق، ونحو أقربائه والأطيبين، فكيف يكون هكذا، وهو الذي نزه سمع أحد القضاة عن سماع الشعر؟ إن فهم هذا التناقض يتضح من خلال فهم ثقافة الفقهاء التي كانت سائدة، وهي التي تقف من الشعر والموسيقى والفنون بعامة، موقفاً حذراً، أو متشككاً، وتحاول أن تحصر هذه الفنون في إطار المهمة الأخلاقية التى تجعل منها فنوناً هامشية تنهض بوظيفة العظة والاعتبار وإسداء النصح والتمثيل فى المواقف والاستشهاد.

وينهض دليلاً على ذلك أراء ابن حزم الأندلسي، على الرغم مما عهدنا فيه من استنارة عقلية، وبعد نظر، فهو أحد الفقهاء المستنيرين الذين حوربوا في آرائهم وكتبهم. ومع ذلك. يرى أن المدح والرثاء - مثلاً - في معرض حديثه عن الشعر والتربية الخلقية من المباح المكروه «من المباح لأنه قد تذكر فيهما الفضائل، ويتم التذكير بالموت، ومن المكروه لأن الكذب يلفهما بردائه، ولا خير في الكذب(57) ويتضح موقفه من الشعر عامة عندما سأله بعض تلامذته عن الصالح من العلوم، فقال عن الشعر «وأما علم الشعر، فإنه على ثلاثة أقسام: أحدهما أن لا يكون للإنسان علم غيره فهذا حرام. والثاني الاستكثار منه، فلسنا نحبه وليس بحرام، ولا يأثم المستكثر منه إذا ضرب في علم دينه بنصيب، فهذا نحبه ونحض

عليه لأن النبى عليه السلام قد استنشد الشعر... وفيه عون على الاستشهاد في النحو واللغة، فهذا المقدار هو الذي يجب الاقتصار عليه من رواية الشعر. وأما من قال الشعر في الحكمة والزهد فقد أحسن وأجر»[58] فرأي ابن حزم يكاد أن يكون نفياً للشعر، وتشكيكاً فيه، وفي جدواه على الأقل، ويفسر موقف ابن خفاجة الذي ينزه الأسماع عن الشعر، كما يمكن أن نجد عند ابن خفاجة ما يدعو إلى ذلك فى استجابته للعصر المرابطي وثقافته المحددة للنشاط الشعرى.

فقد عاد للشعر بعد أن كان هجره، واتصل بقضاة هذا العصر أو أغلبهم ومدحهم، وتفاعل مع أمرائه وكتابه، ومن ثم كان طبيعياً أن يحتل الشعر عنده مرتبة الشعرى وأن يتدنى، فيخشى منه على الحواس، وأن يكون مجلي عواطفه نحو من يصطفي ويحب، وأن يتبرأ من شعره الذي صاغه أثناء شبابه لما فيه من وصف اللهو ومرح الحياة وبهجتها، فذلك مما يسيء إليه في مجتمع شديد المحافظة.

وأياً كانت صورة التناقض، فإن الارتباط بالقديم لم يفارق ابن خفاجة، وإن كانت عينه مشدودة نحو الحديث، وواقعة الثقافي والاجتماعي يدفعه دفعاً نحو المشرق، ليقارن دائماً بين نماذجه الشعرية، ونماذج شعراء المشرق أعلام الحداثة أمثال أبي تمام، وأبي الطيب المتنبي[59]، وهي مقارنة هدفها تأكيد ذاته بالإقلال من شأن الآخرين. وهو مسلك يكشف عن الفارق الحضاري بين المشرق والأندلس، بحيث صار المشرق وشعراؤه، محط أنظار أعلام الأندلس، ومجلى انبهارهم.

وإذا كان لهذا التناقض من دلالة على ثقافة العصر واتجاهاته فإن هذه الدلالة تؤكد ما سبق أن وضحه الأعمى التطيلي، حينما أشار إلى أن الفقه قد أبعد الأدب واللغة وأصبحت له الكلمة العليا، وتكشف في الوقت نفسه عن شيء غير يسير من الاهتزاز الذي قد أصاب القيم التي ينظر بها رعاة الأدب للشعر. فقد اتجهت دولة المرابطين إلى الجهاد واعتبرته غايتها الأولى مما أدى إلى إضفاء الطابع الديني – في ظل الفقهاء – على هذه الدولة وقد نتج عن ذلك ضعف الرابطة بين الممدوح الذي لا يحسن تذوق الشعر، وبين الشعر نفسه، فإزدات الهوة بين الممدوح والمادح، أو بين الشاعر ومن يرعاه. وقد انعكس ذلك كله على صورة الشعر ومكانته، فصار مما يتبرأ من الشاعر أو الفقيه في بعض الأحوال، وصار مما يرغب فيه ويطلب في أحوال أخرى، كما انعكست هذه الصورة على دور الشاعر ووظيفته، خاصة إذا كان هذا الشاعر قد أصبح يحتل مكانة متأخرة بعد الفقيه ورجل السيف وكاتب الديوان ورجل المال.

من خلال هذا كله، يتبدى لنا سر الموقف التوفيقي الذي انتهى إلى صورة متناقضة عند ابن خفاجة. فكان الشعر عنده من خلال الحلة وحلية العلية من القوم. وصار مهجوراً مذموماً عند الشاعر نفسه، وصار دور الشاعر تابعاً لدور رجال سابقين عليه في الدولة، ولم يعد متقدماً عليهم، لذلك – ومن خلال الموقف التوفيقي نفسه – ينطلق ابن خفاجة ليصوغ صورة تراثية قديمة لوظيفة الشعر من خلال الشاعر، في مجتمع فارقته هذه الصورة أو فارق هو مجتمعها الذي أفرزها.

إن ابن خفاجة يعتقد أن الشاعر ينهض بدوره من خلال قصيدة المدح، فهي قصيدة قديمة قدم الشعر العربي نفسه، ونموذج لما أسماه بالنثيا «الشعر القديم المجدد» ومن ثم فهي تضم الموقفين معاً: القديم والجديد على نحو توفيقي يتفق والقيم الثقافية السائدة في العصر المرابطي، ويركز على ما تقدمه في اتجاهين: العلم والحكمة. واتجاه مؤانسة الركب خلال الرحلة.

وهما اتجاهان تراثيان بلاشك يمكن أن نجدهما في القصيدة الجاهلية مثلاً بوصفها شكلاً شعرياً يعكس طبيعة القيم الاجتماعية والثقافية في مجتمع قائم على الرحلة، وتعدد الأسفار واختزان الحكمة من خلال هذه الأسفار المتعددة، وهو اختزان لا يقدمه إلا الشاعر من خلال صياغة محكمة:

فأصخ إلى هزج المديح فإنما ... صدحت بأغصان السطور قمار

هزت معاطف سامعيها حكمة ... كادت تهز معاطف الأسمار

مسحت جفون الركب من سنة الكرى ... ولوتهم طرباً على الأكوار(60)

ويمكن أن نجد لدى ابن خفاجة التركيز على هذين الاتجاهين في أكثر من موضع في شعره مثل:

بأمثالها من حكمة في بلاغة ... تحلل أضغان وترحل أظعان(61)

وقوله:

وبراعة سكنت لسان يراعة ... حكمَ البيانُ لها بحكمة فارس(62)

وقوله:

وأتتك تسفر عن وجوه طلقة ... وتنوب من لطف عن السفراء(63)

ومع أن الاتجاهين يعودان إلى العصر الجاهلي، فإن الأول منهما - الحكمة والعلم - يمكن أن يمتد متفقاً مع كل مجتمع، على

اعتبار أن الشاعر يقدم مضموناً معرفياً متميزاً يمكن أن نسميه الحكمة أو العلم الدقيق بالأشياء من خلال معايشتها والاقتراب منها، واختزال هذه المعايشة فى صياغة لغوية مكثفة دالة هى الحكمة.

أما الاتجاه الثانى - مؤانسة الركب خلال الأسفار والرحلة التي تطوي الطريق على ظهور الإبل - فهو اتجاه مرتبط بمرحلة تاريخية واجتماعية معينة.

وأياً كانت طبيعة الاتجاهين، فإن ابن خفاجة يركز على نحو لافت على دور الشاعر من خلال الشعر، وهو دور تراثي مستمد من البداية الأولى التي عرفناها في شعرنا الجاهلي، حيث كان الشاعر عراف قبيلته وحاديها وحكيمها ومصدراً من مصادر قوتها وعزتها. وكأنه بهذا الصنيع يُذكّر المجتمع المرابطي الذي هوت فيه مكانة الشاعر بجوار الفقيه، بضرورة تبادل المواقع بين الشاعر والفقيه على أساس من الدور القديم للشاعر.

إن الشاعر في هذه البداية الأولى، مصدر الحكمة، ومن ثم فإن رتبته في الصدارة من مجتمعه. وهذه الرتبة «تكسبه مهابة العلم وتكسوه جلالة الحكمة»(64) على حد قول ابن رشيق، والحكمة والعلم والدراية، دوال «تنطوي على مدلول أخلاقي يجعل الشعر قرين الحكمة بمعانيها القديمة»(65) ومنها ذلك المعنى الذي قصد إليه عمر بن الخطاب عندما قال: إن الشعر عند العرب «كان علماً لا علم لهم فوقه. فالتجؤوا إليه لما وجدوا من الحكمة»(66).

والحكمة قاسم مشترك أعظم بين الشاعر والنبي، فكلاهما مصدر الحكمة وكلاهما هاد لقومه، في ضوء هذه المهمة الأخلاقية

المعرفية. ولذلك يحلل ابن رشيق موقف العرب عندما نسبوا النبي إلى الشعر، في ضوء الاشتراك في مهمة واحدة «فقالوا: هو شاعر لما في قلوبهم من هيبة الشعر وفخامته، وأنه يقع منه مالا يُلحق»(67).

وكانت هيبة الشعر هذه وفخامته، وأن الشاعر يقع منه ما لا يلحق، وراء تأكيد حازم القرطاجني على منزلة الشاعر في القديم «كان الشاعر في القديم ينزل منزلة النبي، فيعتقد قوله، ويصدق حكمه، ويؤمن بكهانته»(68).

هذا الموقع العظيم للشاعر، أعطى لكلمته بعداً سحرياً، يتساوى مع بعدها عند الإنسان الأول فقد «أدت دوراً سحرياً في تنظيم علاقة الجماعة كلها في مواجهتها العملية للطبيعة، فكانت الكلمة تعاويذ ورقى، تشفي من مرض، وتجلب سعداً، وتبطل نحساً، تنصر حليفاً، وتهزم عدواً، وتنزل مطراً، وتوقف سيلاً»(69) لم ينفصل هذا الدور السحري عن دور الحكمة، وهو دور معرفي أخلاقي فهما معاً يهدفان إلى إحداث تغيير مطلوب في المتلقى إما في قيمه وتوجهاته، وإما في عواطفه إزاء الأشياء والأحياء بمعرفة ما كان يجهل من أبعادها.

لذلك وسم البيان في تراثنا بالسحر، وبالحكمة، فجاء «إن من البيان لسحراً» و«إن من البيان لحكما»(70) وهما معاً مترابطان على النحو الذي قدمناه، لذلك يعتقد ابن خفاجة أن قصيدته إذا كانت قد هزت معاطف سامعيها حكمة، فإنها «حكمة في بلاغة»(71) هدفها إحداث تغيير نفسي، وهو تغيير أشبه بالسحر «تحلل أضعفان» في النفوس وتؤنس الظعن في المسير «وترحل أظعان»(72).

وإذا كانت هذه الحكمة حكمة عربية، فإن قصيدته قد جمعت أقطار الحكمة، بالبلاغة و«بحكمة فارس»(73) التي حكم البيان بها.

وترتبط مهمة الشاعر بالسحر على هذا النحو، أو مهمة كلمته، ارتباطاً دلالياً «لأن السحر يخيل للإنسان ما لم يكن للطاقته وحيلة صاحبه، وكذلك البيان يصور فيه الحق بصورة الباطل، والباطل بصورة الحق، لرقة معناه، ولطف موقعه، وأبلغ البيانين عند العلماء الشعر بلا مدافعة»(74) لذا كانت الكلمة الشعرية الصادرة من الشاعر الحكيم والعراف، كتعويذة الساحر «لو دعوت بها جامداً لهز معاطف الغصن الرطيب»(75) في سياق وصف ابن خفاجة شعره:

دعـاك ولـو دعـوت بـه جـمـاداً لهز معاطف الغصن الرطيب

وكما صار الشاعر الحكيم مصدر الحكمة والمعرفة، وكما صار لكلمته بعدها السحري كذلك صار هذا الشاعر مصدر السحر، فعنه يؤخذ:

وتأخذ عنه صنعة السحر بابلُ وتلوى إليه أخدعَ الصب بغدانُ(76)

هذا الفهم لطبيعة دور الشاعر من خلال الشعر أو العكس عند ابن خفاجة، مصدره كما أشرنا التراث الجاهلي القديم الذي وعاه هذا الشاعر الناقد، وقد استدعاه على هذا النحو بسبب ما وصلت إليه مكانة الشاعر من هبوط نتيجة التفاعلات الثقافية والاجتماعية التي سبق أن وضحناها، وقد ركز هذا الفهم على اتجاهين: الحكمة والعلم من ناحية. ومؤانسة الركب في رحلة السفر (الحداء) من ناحية أخرى. وقد التقى الاتجاهان معاً حول وظيفة الكلمة الشعرية عند الإنسان الأول، وهي وظيفة سحرية ارتبطت بالشاعر مصدر الحكمة والعرافة والعلم.

وعلى الرغم من أن الشاعر يرتبط دوره بدور الكاهن والساحر والنبي على نحو دلالي معرفي، فإن دوره يظل متميزاً بين أقرانه على أساس طبيعة الكلمة التى يتوسل بها، ومدى الدور الذي ينهض به. أما من حيث مدى دوره، فقد تمثل هذا الدور في مراحله الأولى مرتبطاً بالهجاء والمدح، وقد كان العربي يخشى الهجاء، خشيته من الأذى، ويحب المدح حبه للخير «ومرد خشيته من الهجاء إنما يرجع إلى تأثير الكلمة المرتبطة بقوى ما وراء الطبيعة، وهى قوى الجن والشياطين، فالكلمة السابة مجلبة للفزع والشر وعامل شؤم. بينما الكلمة المادحة عامل تفاؤل ومجلبة للخير، وبناء على ذلك فإنه من الطبيعي أن يتحول ذلك إلى إحساس عام يدفع إلى كره الهجاء وحب المدح، وهذا ما جعل دور الشاعر في المجتمع العربي أخطر من دور العراف والساحر والكاهن. فلقد ارتبط الساحر بالشيطان، ولكن دوره كان محدوداً. كما ارتبط الكاهن بالإله، وكان دوره أيضاً محدوداً بمعبوده الخاص وتأثيره. وتأثير الساحر والكاهن محدود بعالميهما الضيقين لا يتعداهما إلا إلى المؤمنين بقدراتهما. أما تأثير الشاعر فهو أوسع وأبعد بكثير. فإن كلمته يتسع تأثيرها ليشمل المجتمع كله»(77).

ولعل اتساع هذا الدور كان وراء ابتهاج القبيلة العربية واحتفالها إذا نبغ فيها شاعر «أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة..... ويتباشر الرجال بالولدان لأنه حماية لأعراضهم، وذب عن إحساسهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج»(78).

وإذا كان تأثير كلمة الشاعر مرتبط بصلتها بقوى ما وراء الطبيعة فإنه تأثير مردود إلى صلة الشاعر بهذه القوى ومن ثم فهو تأثير خارجي، له صلة قوية بطبيعة الكلمة الشعرية التي يتوسل بها.

إن الصورة الشعرية هي وسيلة الشاعر التعبيرية وهي متميزة من رقى الساحر، أو تعويذة الكاهن لأنها نتاج خياله المبدع، وتنهض هذه الصورة متجاورة مع صور أخرى في بناء نص له دلالات متعددة وله صفة البقاء والدوام عن رقى الساحر وتعويذة الكاهن ويمكن أن نلمح هذا الطابع الجمالي وما ينهض به من تأثير في قول ابن خفاجة:

قد صيغ صيغة فتنة أصبى لها   نفس الحليم وضاجع العذراء(79)

فإن ابن خفاجة يرد التأثير (أصبى لها نفس الحليم وضاجع العذراء) إلى الصياغة، وهو هنا يتحدث عن الصياغة في مجالها عند الصائغ الذي يشكل من الذهب الخام شكلاً جمالياً له مقومات الجمال في التناسب والتوازي والتناغم قد يكون خاتماً أو سواراً إلا أنه أصبح فاتناً وطاغياً، وتلتقى هذه الصياغة بنظيرتها في الشعر، فناً قولياً لغوياً. فإن الصياغتين تتفقان على أنهما يصدران من مبدع، وتتحقق فيهما أمارات الجمال، التى تهيئ لهما القدرة والتأثير. وقد أشار إلى هذا الالتقاء بين الصياغتين، قدامه بن جعفر عندما تحدث عن دور الصانع فى تشكيل مادته، وأن ما يميز بين الصانعين ليس هو هذه المادة، ولكن القدرة التشكيلية التي تقف وراء صياغة هذه المادة، إن كانت خشباً أو ذهباً، أو شعراً.

ولا يتحقق هذا الدور للصورة الشعرية إلا من خلال طبيعتها الخيالية، وقدرتها على إثارة الحواس، وبما أن الشاعر القديم كابن

خفاجة، كان يصدر - في فهمه الشعر - عن نظرية المحاكاة، فإن التشبيه، كان هو الصورة الأثيرة لدى الشاعر والناقد على السواء، فهو صورة تقوم على عقد صلة بين شيئين، بينهما من الاتحاد في الصفة، ما يسمح بعقد صلة بينهما، والشعر - في مجمله - خطاب حسي، وهذا مبدأ عام تتفق فيه كل الفنون، وينهض عليه دورها، ويلعب التشبيه دوراً مهماً فى هذا الصدد «فوظيفته هي إنجاز قدر من الحقيقة الشعرية عن طريق المحاكاة التصويرية، أي بمعدل فني من نوع متميز، لا يقاس بشكل كمي مثل القياس المنطقي، وإنما بمدى قدرته على التعبير عما لا يعبر عنه نثراً أي بمدى قدرته التخيلية كما يقول القرطاجني»[80].

«فالصياغة الفاتنة» التي قدمها ابن خفاجة هي التى أثارت المتلقي، وبالتبعية مخيلته، فجعلته يدرك من الجمال ما جعل الحليم الوقور يتصابى ويضاجع العذراء. وهذه الصياغة نفسها هى التى عناها ابن خفاجة بقوله متسائلاً:

وهل هى إلا جملة من محاسن   تغاير الأبصار عليها وآذان[81]

أو هي التي:

استعطف الأسماع إطراء له   فى صورة تستعطف الأبصار[82]

هذه الصياغة إن هي «إلا جملة من محاسن» تتغاير عليها الأبصار والآذان أو تستعطف الأسماع والأبصار، وهو تغاير، أو استعطاف، يفيد تعاقب الحواس، وارتباطها بالمحسوس، وأن كل حاسة تجد لذاتها فيما يوافقها كما يفيد هذا التعاقب من الحواس أن كل حاسة تكشف عن طبيعة الموضوع الجمالي المحسوس، ويفسر

ذلك أبو حيان التوحيدى في قوله «والفرق بين السمع والبصر أبواب كثيرة ألطفها أن أشكال المسموع مركبة في بسيط، وأشكال المبصر مبسوطة في مركب»[83] والصورة الشعرية التي تخاطب الحواس، صورة ذات بناء تركيبي، يحتوى على المسموع والمبصر، في تناسب وتواز، وتتلقاه كل حاسة من السمع والبصر، حسبما يتفق مع طبيعتها أو تتلقاه جملة، وتستلذ بما يوافق تركيبها «ومعنى هذا أن الأذن تدرك توحد المتنوع، بينما العين تأخذ الشكل جملة»[84].

وأيا كانت طبيعة تلقي «جملة المحاسن» الشعرية، فإن الشعر عند ابن خفاجة ينهض بدور معرفي محدود قد لا يتميز عن التاريخ. بما فيه من عبر وعظات وذلك في ضوء الشك في طبيعة القول الشعرى بالقياس إلى القول الفقهي مثلاً أو القول الخطابي:

فيا ملك الملوك ولى لسان   يشير به البيان إلى خطيب[85]

ذلك أبو حيان التوحيدى في قوله «والفرق بين السمع والبصر أبواب كثيرة ألطفها أن أشكال المسموع مركبة في بسيط، وأشكال المبصر مبسوطة في مركب»[83] والصورة الشعرية التي تخاطب الحواس، صورة ذات بناء تركيبي، يحتوى على المسموع والمبصر، في تناسب وتواز، وتتلقاه كل حاسة من السمع والبصر، حسبما يتفق مع طبيعتها أو تتلقاه جملة، وتستلذ بما يوافق تركيبها «ومعنى هذا أن الأذن تدرك توحد المتنوع، بينما العين تأخذ الشكل جملة»[84].

وأيا كانت طبيعة تلقي «جملة المحاسن» الشعرية، فإن الشعر عند ابن خفاجة ينهض بدور معرفي محدود قد لا يتميز عن التاريخ. بما فيه من عبر وعظات وذلك في ضوء الشك في طبيعة القول الشعرى بالقياس إلى القول الفقهي مثلاً أو القول الخطابي:

فبيان الخطيب أفضل بالتأكيد من بيان الشاعر، لأن الأول يلقى على أسماع «ملك الملوك» بينما يذم الثاني أو يكره فينزه سمع القاضي عنه، أو يقف - في الإدراك - عند الحدود الفقهية التي أباحها ابن حزم للشعر والشاعر.

مفهوم الشعر والثقافة السائدة:

استطاع ابن خفاجة - انطلاقاً من تجاوبه مع معطيات عصره الحضارية - أن يقدم لنا صورة لدور الشعر ووظيفته من خلال الشاعر أو العكس. وقد قامت هذه الصورة على مكانة الشاعر وشعره في البدايات الأولى للجماعة العربية على النحو الذي وصل إلينا مجسداً في الشعر الجاهلي، أو فيما ورد في المصادر عن أهمية الشعر والشاعر. وتذبذب ابن خفاجة - كما رأينا - بين الإقرار المطلق بأهمية الشعر ومكانته في المجتمع، وبين رفض هذه الأهمية، وهذه المكانة على أساس أنه لا يستحب من الفنون إلا ما تقدمه من النصح والإرشاد والتوجيه وقد ردنا هذا إلى طبيعة الثقافة السائدة في عصره، وسيطرة الفقهاء التي أدت إلى هذا التذبذب الصادر عن موقف شديد المحافظة، شديد الخوف من سطوتهم.

ومن الطبيعي أن تنهض مفاهيمه عن طبيعة الشعر وتصوره له، على أساس تصوره وظيفته، وإن كان كل ذلك مردود إلى الموروث الثقافي العام الذي صب فى أندلس القرن الخامس وأوائل السادس الهجرى حيث توفي ابن خفاجة.

ويمكن أن نحدد مفاهيم ابن خفاجة عن طبيعة الشعر في محاور أهمها:

1 – توقفه من الشعر عند القصيدة، وإضفاء صفات المرأة عليها.

2 – توقفه عند المفهوم الصناعي للقصيدة، وأهمية الشكل في هذا السياق.

3 – التوقف عند قدرات الشاعر الخيالية التي تؤدي دوراً لا يقل أهمية عن دور العقل الذي يتأكد من خلال المفهوم الصناعي السابق.

ونبدأ بالمحور الأول، وهو توقفه عند القصيدة من الشعر، وإضفاء صفات المرأة عليها. فقد أشرنا إلى أن ابن خفاجة يعتقد أن الشاعر ينهض بدوره من خلال قصيدة المدح، فهي قصيدة محكمة قديمة، ونموذج للشعر القديم المجدد عنده، ومن ثم فهو مشغول بتوصيف هذه القصيدة لأنها اللون الشعري الذى كان مرتبطاً به في عصره، وإن كان لم يتكسب به. والتفرقة هنا بين القصيدة والشعر تفرقة لازمة نقصد إليها أولاً: لأن ابن خفاجة فيما يقدمه لنا لا يقدم إطاراً نظرياً كلياً لطبيعة الشعر عامة بل يقف مشغولاً بالقصيدة باعتبارها مدار الاهتمام في الموروث النقدي والبلاغي والشعرى السابق عليه. وثانياً: لأن هناك بالفعل، في مفاهيم النقد المعاصر، تفرقة واضحة بين الشعر والقصيدة تقوم على أن الشعر هو النشاط العام للخيال، بينما تتحدد القصيدة ببناء خاص من الكلمات وهي لون من ألوان الشعر «فالشعر» وهو النشاط العام للخيال، والقصيدة، وهي البناء الخاص للكلمات لا يرتبطان في كون القصيدة، حالاً خاصة من الشعر وحسب، ولكن أيضاً في أن المتعة التي تنتجها القصيدة، والتي تصدر عن ترتيبها تنسجم مع ذلك

الترتيب الأوسع، ومع الانسجام بين الصفات المتضادة والمتنافرة الذي هو وظيفة الخيال الكبرى[86].

وفي هذا المحور، تتجلى عنده ملامح جمال المرأة على القصيدة والصلة الجامعة بينهما أن المرأة مرغوبة، محبوبة، مطلوبة، وكذلك القصيدة التي تتمتع بصفات الجمال فهي «جملة من المحاسن» على حد قوله وكما أن القصيدة توجه دائماً إلى وجيه أو أمير هو كفء لها، فإن المرأة أيضاً لابد أن يخطب ودها من هو كفء لها، ويُبذل في سبيل الاثنتين معاً، كل ما هو غال وثمين، فهما مدار المتعة والابتهاج. والعلاقة التي تربط المرأة أو القصيدة، بالرجل الكفء، علاقة مشروعة مباحة، إذ هي أساس القصد والتوجه. وكما أن المرأة تتعدد أهميتها الجمالية، بتعدد حالاتها إن كانت بكراً حسناء، أو مطلقة حسناء. وكذلك تكون أهمية القصيدة جمالياً.

ويمكن أن نجد عند ابن خفاجة ما يؤكد ما ذهبنا إليه، فالقصيدة المرأة، إن كانت قد زفت فقد «جاءتك تحمل عذرة الأبكار»[87] أو «طرأت عليك قليلة النظراء»[88] وهي لذلك تحمل «عبق العروس وخجلة العذراء»[89].

إن كل صفات الجمال المادي والروحي عند المرأة يمكن أن نجدها مضافة إلى القصيدة عند ابن خفاجة، مثل «إنها بكر – قليلة النظراء – فريدة تختال – محاسنها لمى – صقيلة ثغر الحسن – حسناء – مرغوبة تتمنع ولكن زهاها أنها تتعشق، وقصار هواها رشفة وتعنق» وهي «بسامة تصبى الأريب وسامة» وهي أيضاً «البكر في خلق الثيب»[90].

وقد استقلت هذه الصفات بثلاثة عشر بيتاً متفرقة في مواطن عديدة من قصائد ابن خفاجة. هذه القصائد التي كان يتوجه بها إلى شخصيات عديدة من وجهاء المجتمع المرابطي الأندلسي، مثل الأمراء والقضاة والوزراء والكتاب، ويغلب على هؤلاء جميعا تذوق الأدب وإنشاؤه كما يغلب عليهم الحس المحافظ، فكان إذ يمدحهم يصف قصائده ويضفي عليها من صفات جمال المرأة ما يريد. وعقد الصلة بين المرأة والقصيدة عنده في هذا العصر، قد يكون له ما يبرره، ففي عصر المرابطين «ظهرت قصائد في مدح النساء لما لهن من سلطة واسعة في الحياة الإدارية، وقوى المرابطون في أسبانيا الشعور باحترام المرأة ربة الدار، وذلك طبقاً لما يقتضيه المثل الأعلى البربري الذي ظل متعلقاً بنظام اجتماعي أولي يقوم على الأمومة»(91) وقد استغل ابن خفاجة هذا المثل الأعلى في الربط بين قصائده المادحة إذ يصفها، وبين جمال المرأة. وهو ربط يمثل علاقة مرغوبة عند الممدوحين من وجهاء الحكم المرابطي لما تمثله هذه العلاقة من إشباع نفسي ووجداني، ولما تكشف عنه من وجدان محافظ.

ولذلك نجد أن القصيدة «تحمل عذرة الأبكار» وهي صورة تكشف عن أولية القصيدة وأنها حجبت إلا عن الممدوح، كما تكشف عن قيمة اجتماعية ووجدانية فالمرأة التى تحافظ على بكارتها أرفع بكثير من التي تفرط فيها في المجتمع العربي عامة قديمه وحديثه. وإذا كان لهذه الصورة دلالتها في الكشف عن قيمة القصيدة بالمقارنة بقيم المرأة، فإن هذه «البكارة» تظل مصونة محجوبة، ولا تفض إلا في إطار علاقة مشروعة وإعلان عام. وكما أنها لا

تفض - في ظل هذه العلاقة - إلا بالتزاوج الذي يباركه المجتمع، فإن القصيدة لا تخرج إلى النور - وهي مازالت بكراً في المعاني والصور والعناصر المكونة - إلا بالتزاوج المشروع مع وجدان الشاعر بعواطفه الملتهبة، وخياله الثري، وعقله الحارس الأمين. فالتوازي بين العالمين - عالم القصيدة، عالم المرأة - قائم يؤكد دور الشاعر فيصنع عالمه الشعري.

ولأن الاهتمام النقدي والجمالي فى تاريخ النقد العربي والبلاغة، قد توجه إلى المتلقي، فإن هذه القصيدة «البكر» تصوغ علاقتها بهذا المتلقى، وتتشكل هذه العلاقة من مفردات علاقة المتلقى الوجدانية العاطفية بالمرأة. وبما أن التبادل بين عالمي المرأة والقصيدة قائم ومشروع وله ما يبرره عند ابن خفاجة، فإن القصيدة تحمل سمات المرأة الحسناء الجميلة، كما تحمل تاريخ علاقتها بالرجل وتدللها عليه، وتلهفه عليها تقديراً لجمالها.

ويمكن أن نلمح ذلك في قول ابن خفاجة:

وما صدت الحسناء عنك زهادة ... ولكن زهاها أنها تتعشق

فغازل بها خلفَ الحجاب عقيلةً ... فصار هواها رشفة وتعنق[92]

فمن طبيعة المرأة أن تتدلل إذا علمت بمكانتها في قلب من تحب، وأن تصد عنه صدوداً هدفه الكشف عن ولعه بها، وهذا التدلل والصدود مبعث نشوة عند المرأة. والقصيدة/ المرأة، موصوفة بالحسن، وهي في علاقتها بالمتلقي تتأبى عليه وتصد، لكن هذا الصدود ليس زهداً فيه و«لكن زهاها أنها تتعشق» وإذا كانت القصيدة في إطار هذه العلاقة قد صارت هي المرأة، فإنها أصبحت

وسيلة سحرية في خطب ود هذه المرأة التي تفردت بالحسن والجمال مثل تفرد الوسيلة بالجمال والتأثير السحري. ومن ثم يقع التبادل والتشابه أيضاً بين الإداة والهدف. الأداة هنا هي القصيدة، التي تبادلت مع المرأة صفاتها. والهدف - هو المرأة - الذي توقعه هذه الأداة وهو هدف صعب المنال «قصار هواها رشفة وتعنق».

ونخرج من هذا التحليل لأفكار ابن خفاجة إلى أن التبادل والتوازي قائم بين عالمى المرأة والقصيدة، وأن العلاقة بين الرجل والمرأة بتاريخها الاجتماعي قد تركت أثرها في توجه الاهتمام بالمتلقى. فالقصيدة تصاغ على نحو يرضي المتلقي ويهدف إلى كسب تقديره ووجدانه. كما أن المتلقي يهدف من علاقته بالمرأة إلى كسب ودها، وتقديرها النفسي والوجداني. ومن ثم فإن القصيدة عند ابن خفاجة كائن حي يتشكل في ظل ظروف تاريخية اجتماعية هي الاهتمام بالمتلقي أولاً، ويقف وراء هذا الاهتمام شاعر مبدع، وناقد يتتبع مفردات قصيدته ليطمئن إلى صدق مطابقتها لمقتضى الحال. ذلك المقتضى الذى حد كثيراً من حرية الخيال عند الشاعر، وقيده بقيوده، أو جعله إذ يصف إبداعه، يستعير مفردات عوالم أخرى، كمفردات عالم المرأة التي اختزلت كل معالم جمالها في «عذرة البكارة».

وعلى الرغم من إلحاح ابن خفاجة على ضرورة تفرد الإبداع ممثلاً في «القصيدة الشعرية» وجماله، من خلال هذه العلاقة بين القصيدة والمرأة، فصارت القصيدة كالمرأة الحسناء «قليلة النظراء» فإن رصد هذه العلاقة بين القصيدة والمرأة لم يكن جديداً

كل الجدة عنده، ويمكن أن نجد في شعر مهيار الديلمي، ما يؤكد ذلك وقد ارتبط ابن خفاجة، بمهيار، وبالشريف الرضي ارتباط احتذاء وتتبع، فقرأ شعرهما وتتبع مذهبيهما في النظم الشعري، وبالتالي عاش مع شعرهما وتأثر بما جاء عندهما أو عند أحدهما على الأقل، وكلاهما اهتم بصياغة العلاقة بين مفردات عالم المرأة بتاريخه الطويل، وبين مفردات عالم القصيدة الشعرية. ويكفي أن نقدم أمثلة على ذلك من شعر مهيار الديلمي.

فقد وقف ابن خفاجة عند جزئية تفرد القصيدة - كالمرأة الحسناء - فصارت «قليلة النظراء» وأن سر جمالها أنها «تحمل عذرة الأبكار» وهما ملمحان نجدهما عند مهيار المتوفى (428هـ) - وتوفي ابن خفاجة (533هـ) - يقول مهيار في الملمح الأول - قليلة النظراء:

واسمع أناديك بكل غادة   غريبة لم تجر في الخواطر

وهي على كثرة من يحبها   وحسنها قليلة الضرائر[93]

وفي الملمح الثاني - عذرة الأبكار - يقول:

وعذراء مما استنجب الفكر وارتضى   معلقة في الخدر وهي شرود[94]

وقوله:

خطبت إليها عذرها فتحللت   وكانت حراماً لا تلامس ناكحا[95]

في الملمح الأول يبدو التشابه واضحاً إن لم يكن متطابقاً. فالغادة/ القصيدة «غريبة لم تجر في الخواطر» فهي «قليلة النظراء» أو تفردت بكل صفات الحسن فلم تخطر لأحد، ولغربتها هذه وحسنها تنال حب معظم المتلقين، «وقليلة الضرائر» على الرغم

من أن صفاتها هذه «تثير في قلوب الحسناوات، الغيرة والحسد، فتصبح كثيرة الضرائر» ولكن هذه القصيدة/ الحسناء، قادرة على سل السخائم وترويض القلوب.

ويلتقي الملمح الثاني بالأول، فسر هذا الحسن عذريتها التي خطبت، ولم تكن قبل ذلك مباحة لأي خطيب فلم «تلامس ناكحاً حراماً» إن علاقة القصيدة بالمتلقي أو بمعنى آخر، بمن يتوجه إليه الشاعر، قد تشكلت بعلاقة المرأة بالرجل، وهي ليست علاقة خاصة، بل هي علاقة أضفى عليها المجتمع بعداً شرعياً وتاريخياً أحاط القصيدة نفسها بهذا البعد. ومن ثم يتبين لنا أن ابن خفاجة لم يكن - في إضفاء صفات المرأة وعلاقتها بالرجل على القصيدة - إلا مستفيداً من الشعر المشرقي عند مهيار الديلمي مثلاً أو عند الشريف الرضي، وهما الشاعران اللذان حرص على الارتباط بشعريهما بوصفه «مأخذاً وطريقة».

ولم يكن ابن خفاجة في القرن السادس الهجري، بعيداً عن الشعر الأندلسي ممثلاً في شاعرين كبيرين ذاع صيتهما أولهما: ابن شهيد الأندلسي، صاحب «التوابع والزوابع» - (382-426هـ) - وثانيهما ابن زيدون شاعر عصر الطوائف (394-463هـ). ومن تتبع ديواني الشاعرين يمكن أن يقف عند أبيات شعرية رصدت العلاقة نفسها التي رصدها ابن خفاجة بين القصيدة والمرأة، مما ييسر لنا أن نقول إن مفهوم الشعر عنده ينصرف في جانب منه إلى أن القصيدة كائن حي ينشأ في ظل علاقة من التزاوج والتفرد بين الشاعر ومعطيات عالمه الخارجي من جانب، ومعطيات تاريخه الثقافي والاجتماعي من جانب آخر. كما أن القصيدة بهذا الفهم

لا تقف عند كونها كائناً جديداً متفرداً خرج إلى الحياة، بل إنها تمارس سيرتها الأولى مع الشاعر على مستوى التلقي والتذوق، فينشأ بينها وبين جميع المتلقين علاقات من التذوق والتفاعل تماثل علاقات الرجال المعجبين بجمال المرأة، وهي بالتأكيد علاقات متمايزة تختلف كل منها عن الأخرى حسب قوة إدراك كل رجل للجمال الأنثوي وتذوقه.

يؤيد هذا الاستنتاج ما يمكن أن يكون ابن خفاجة قد قرأه واستفاده من ميراث الشعر الأندلسي، كما فعل مع بعض شعراء المشرق. ومن أمثلة ذلك عند ابن شهيد قوله لأحد الممدوحين – وكان لا يتكسب بالشعر –:

زففت إلى خير الورى كل حرة   من المدح لم تخمل برعي الخمائل(96)

فالصورة هنا تحفل بالزفاف. وأن المزفوفة حرة. وبالطبع يقصد قصيدته أو قصائده التي قدمها إلى «خير الورى» فقد زفت كما زفت الحرة الكريمة البكر إلى من هو كفء لها. وإذا كانت الاستعارة تعني خلق علاقات جديدة بين الأشياء فإنها قد تعني أيضاً، تبادل العلاقات الثابتة بين الأشياء أيضاً وهذا ما حدث عند ابن شهيد، فقصيدته قد اكتسبت مفردات علاقة جديدة وعالم جديد لم يكن لها، وهو عالم المرأة الجميلة الحسناء الحرة وعلاقتها الوجدانية بالرجل. وقد أكد هذا المعنى على المستوى نفسه ابن زيدون حينما وصف قصائده بقوله:

من كل مختالة بالحبر رافلة   فيه اختيال الكعاب الرود بالحبر(97)

فقصائده إذ يكتبها، وتتخلق أمامه على الورق، تختال بحسنها ومازال حبرها طرياً، وهي ترفل فيه وتختال «اختيال الكعاب الرود بالحبر».

إن أهم ما انتهى إليه التحليل في المحور الأول أن هناك تبادلاً وتوازياً - عند ابن خفاجة - قائمين بين عالمي المرأة والقصيدة، أو إلى أن العلاقة بين الرجل والمرأة بتاريخها الاجتماعي، قد تركت أثرها في توجيه الاهتمام بالمتلقي فصارت القصيدة تصاغ على نحو يرضي المتلقي، ويهدف إلى كسب تقديره ووجدانه مثلما يهدف المتلقى - على المستوى المماثل - من علاقته بالمرأة إلى كسب ودها، وتقديرها النفسي والوجداني، ومن ثم صارت القصيدة تزف إلى المتلقى «حسناء لا لأن بعلها قلاها ولكن رب حسناء تطلق» كالمرأة التي تزف إلى من هو كفء لها.

وفي هذا الإطار الفكري الذي يركز كل اهتمامه على المتلقي ويحدد قيمة القصيدة بقيمتها عنده، يكون الاهتمام بدور المبدع نادراً على أحسن الأحوال أو منفياً، في ظل التأسيس النقدي والبلاغي الذى يجعل الشعر خطاباً إلى الخارج وإنصاتاً إليه، ومراعاة له، فأول ما يحتاج إليه الشاعر «حسن التأني والسياسة وعلم مقاصد القول»[98] وغايته «معرفة أغراض المخاطب كائناً من كان، ليدخل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه، فذلك هو سر صناعة الشعر ومغزاه»[9].

إن هذا التوجه إلى الخارج، حجب عن الشاعر الإنصات إلى صوته الفردي، كما حجب عن الناقد تقدير هذا الصوت الفردي الداخلي إن صادفه وما يتعلق به من تقدير الدور الذي تؤديه قواه الإبداعية الخاصة، لذلك ظل دور الناقد كالبلاغي - في الموروث من المؤلفات النقدية والبلاغية - هو البحث عن التطابق بين النص ومقتضيات الأحوال الخارجية بغض النظر عن صلته بالأحوال

الداخلية لصاحبه. وإن كان لهذا الأمر من تعليل، فإن البحث عنه أولى بغير هذا المكان لأنه يتطلب مكاناً أوسع وفرصة أطول. والطريف في الأمر أن ابن خفاجة إذا كان يطرح تصوراته عن دور الشعر وطبيعته - وإن كان مرتبطاً في مجمل أفكاره بالانصراف عن دور المبدع في صياغة النص والحديث عن قدراته – قد أشار إشارات متكررة دالة إلى هذه القدرات التي تلمح من بعيد دور المبدع/ الشاعر في صياغة النص وتشكيله. فهو يعتقد أن هناك «طبعاً يتدفق، وخاطراً متوقداً ووهماً، وبواعث للقول تحرك إليه نفسه» وقبل ذلك كله يؤمن أن الشاعر يصدر عن «طبيعة فطر عليها»(100) قد نرى أن هذه الإشارات المتكررة في شعره، ورد ما يماثلها في كتابات أعلام النقاد والبلاغيين العرب، ومع أن هذا صحيح، فإن إشارات الشاعر الناقد تظل متميزة عن مثيلتها عند الناقد لما للأولى من ميزة الصدور عن شاعر عانى تجربة الإبداع فوصفها، وحاول أن يربط بين خيوطها التي قد تناثرت في ديوانه دون أن تكتمل.

ومن هنا تأتي أهمية وصفه شعره بأنه «نطفة تنساع باردة»:

فحبذا نطفة تنساع باردة من منهل طامح الآذى سلسال(101)

هذه «النطفة» لابد أن تصدر عن طبع أو أن تتولد عن «خاطر متوقد».

وإذا كانت «النطفة» في معناها هي «الماء الصافي قل أو كثر»(102) فإنها تلتقي بهذا المعنى - من حيث قوة التدفق وصفاؤة - بقوله:

تدفقَ ماءُ الطبع فيه تدفقاً فجاء كما يصفو على النار عقيان(103)

أو بقوله:

متولد عن خاطر متوقد لهباً، وطبع سلسل دقاق(104)

ومن الملاحظ أن الطبع في هذين البيتين، موصوف بالتدفق والسيولة وبصفاء العقيان على النار. وهو من هذه الناحية يلتقي «بالنطفة» من حيث كونها ماء صافياً قليلاً فى هذا السياق الذي يرتبط فيه النمو والتوالد بإخراج القصيدة. لكن هذه «النطفة» التي أصبح الطبع مقرها أو الرحم الذى يحتضنها بدفئه وحرارته، لا تنمو، كما تنمو الأعشاب الطبيعية دون رعاية أو تدخل مقصود من الإنسان. إنها تنمو قدر اتساع هذا الرحم ونضجه وصفائه، وهو لا ينضج ولا يصفو إلا كما «يصفو على النار عقيان» هذه النار التي تحوله من طبع غفل إلى طبع مصقول لماح يلتقي مع «الخاطر المتوقد لهباً» وهي النار التى يعانيها الشاعر بحثاً عن المهاد الأوفى «للنطفة» المستقرة في وجدانه، وتتمثل هذه المعاناة في قوله:

تفجر فيه الطبع فجراً وإنما أطل به من كل قافية نجم(105)

وقوله:

يجول ملياً ليس ينبو بطبعه فتور، ولا يكبو بخاطره وهم(106)

إن الشاعر يعلم أن «النطفة» القول، كما جاءت خاطفة، قد تضيع خاطفة، لذلك يأرق لها فقد يتفجر بها الطبع فجراً، ويخشى أن يكبو بخاطره المتوقد وهم – ومن ثم فإن طبعه المصقول وراء التقاط «نطفة» القول ورعايتها حتى تنمو – ويقف وراء هذا الطبع «طبيعة فطر عليها وجبلة»(107) هما أساس قدراته الشعرية.

وإذا كانت أهمية الطبع المصقول أنه يحتفظ «بنطفة» القول فإن هذه النطفة لابد لها من رحلة نمو وإنضاج، فتأخذ شكلاً جديداً

متطوراً ومتقدماً. وهنا يتزاوج الطبع المصقول الذي قد يترادف مع الخيال من حيث قدرة الأخير على صياغة المدركات الحسية صياغة لغوية مصورة - مع العقل ودوره في إنضاج «النطفة» وإنتاجها قصيدة. وإن كنا قد أشرنا إلى احتمال ترادف الطبع المصقول مع دور الخيال فإن هذا أمر وارد، ندركه من جملة ابن خفاجة «هذه الكلمة على النأي تحية.... فهل تراها تخيلتك فتقيلتك، فيما وهبته من رقة أنفاس، فى شدة باس. فهى جارية على مقياس، وبانية على أساس»[108] إنه في تساؤله هذا يتساءل تساؤل العارف المدرك بأن كلمته - أي رسالته - قد صورت موضوعها. فالشاعر يحاكي ما انطبع على وجدانه من صور ذهنية لمن يخاطبه. وهذه الصور الذهنية تتدفق على الطبع الذي يترادف مع الخاطر أو مع الضمير خاصة عند شاعر سبق ابن خفاجة، وهو ابن زيدون الذي يصف القصيدة بأنها «صنع الضمير»[109].

والضمير والطبع والخاطر، مترادفات لمدلول واحد هو الخيال الذي يعد القوة الإبداعية الكبرى عند الشاعر، ومنه يكون الشعر الذي يعد النشاط العام للخيال، بينما تكون القصيدة حالاً خاصة من الشعر محددة ببناء من الكلمات والصور. وتلتقي هذه المترادفات من حيث كونها تستقبل عن الحواس خبراتها التي تختزن في الذاكرة التي تعد موهبة الشعر الطبيعة «لأن الخيال نفسه ليس إلا ممارسة للذاكرة، فما من شيء نتخيله مما لم يسبق الإلمام به»[110]. ولئن كان ابن خفاجة قد أدرك أهمية الطبع المصقول أو الخيال في صياغة النص الشعرى، فإن هذا الإدراك لا ينفصل

عنده عن إدراك أهمية دور العقل المتمثل في تثقيف هذا النص وتهذيبه وبناء وحداته وإنمائه. «فنطفة» القول لا ينهض الطبع المصقول وحده بإعطائها الشكل الأخير، بل لابد أن يتعاون معه العقل الذى يعد أساس كل إبداع في الثقافة العربية سواء السابقة على ابن خفاجة أو اللاحقة عليه. فيذكر ابن شهيد أن «أول أدوات الكاتب العقل»[111] ويفرق أبو حيان التوحيدى في هذا الصدد بين مصدري الكلام مؤكداً أهمية العقل، والتزاوج بين الحس والعقل أي بين دور الخيال والعقل وإن ظل الأخير محدداً من دور الأول. يقول أبو حيان «الكلام ينبعث في أول مبادئه إما من عفو البديهة، وإما من كد الروية، وإما أن يكون مركباً منهما.... وعيب عفو البديهة أن تكون صورة العقل فيه أقل. وعيب كد الروية أن تكون صورة الحس فيه أقل»[112] فالكلام إما أن يصدر من عفو البديهة التي تلتقي بالطبع عند ابن خفاجة، وإما من كد الروية - أى إعمال الذهن وحده - وكلاهما لا ينهض وحده بالمطلوب. لأن عيب عفو البديهة أن دور العقل فيه أقل، وعيب كد الروية أن صورة الحس فيه أقل.

ولذلك إن وقف الطبع المصقول «بالنطفة» دون تدخل العقل ودوره الفعال في امتزاج المحسوس بالمعقول، لم تصر هذه النطفة «زبية» أي بناءً شامخاً لا يدانيه بناء آخر. فالزبية في أصلها المعجمي «الرابية لا يعلوها الماء - ويقولون - قد بلغ السيل الزبى، وهي أيضاً حفرة تحفر للأسد سميت بذلك لأنهم كانوا يحفرونها في موضع عال»[113] ولنلحظ أيضاً أن «النطفة» كما قد مناها في معناها المعجمى هي الماء الصافي قل أو كثر وهي إذ تنمو تصير رابية شامخة يهبط عليها الماء

فتهتز وتربو وتنبت، ويأوى إليها الإنسان لتمنعه من الماء، وهي حفرة عميقة في رابية تمنع الناس من الأسد. هذا النمو مرده إلى أنها «من فتق المثقف» يقول ابن خفاجة:

دونـك مـن فتـق المثقف زبية   تهول ومن خرق المهند خندق(106)

والتثقيف عمل حرفي يدوي يتصل بإعداد السهام للحرب، فهو صنعة تخضع لمنطق العقل في العلم بكيفية العمل، وأن ذلك العمل صادر عن اقتدار أو مقدرة لأن الصنعة في ضوء هذا الفهم «تعني العلم بكيفية العمل، أو الملكة التى يقتدر بها على استعمال موضوعات مادية، أو ذهنية لغرض من الأغراض يصدر عن البصيرة»(115) ومن ثم فإن الجانب الوجداني في صياغة القصيدة عند ابن خفاجة يلتقي بفكره عن الجانب الصناعي، وهو جانب يؤكد دور العقل وأولويته إلى جانب دور الخيال. كما يربط «صناعة الشعر» بصناعات مادية أخرى، تعد فنوناً تشكيلية أو تطبيقية، كالصياغة والنقش والتطريز.

إن التركيز على ربط «صناعة الشعر» بهذه الصناعات المختلفة يعني أن الصانعين وإن تشابهوا يتمايزون، وأن تمايزهم يأتي من طبيعة قدراتهم ونصيب كل منهم من هذه القدرات، مع العلم بكيفية الصنعة أو العمل. وهذا يعني الإشادة الواضحة بدور المبدع إزاء الإغفال الواضح له في بعض كتابات النقاد العرب أو البلاغيين، عندما يتحدثون عن كيفية إبداع العمل الشعري، فيظل اهتمامهم واضحاً بكيفية مطابقة هذا العمل لما استقر من تقاليد وما هو مطلوب من مراعاة مقتضيات الأحوال الخارجية. ومع أن هذه الإشادة قد أتت استنتاجاً، فإن دور المبدع وأهميته أمر لا غنى عنه فالمادة الأولية عند الصاغة واحدة، ولكن منتجاتهم تختلف

إتقاناً وجودة وجمالاً من حيث الشكل. وكذلك الحال بالنسبة للشاعر، فإنه من المفترض أن الشعراء يستخدمون لغة واحدة – فى الأمة الواحدة – هي اللغة نفسها التى يستخدمها من هم ليسوا شعراء، لكن يتفاوتون في العلم بها وبطرق صياغتها وبأسرارها، ومن ثم تتفاوت جودة أعمالهم وقيمتها. وإن لم يقف الأمر عند العلم باللغة وبصياغاتها.

لكن هذا الربط بين «صناعة الشعر» وهذه الصناعات السالفة قد أدى إلى تغليب الطابع الحرفى المهنى على مجال الشعر، وإلى جعل مادته محصورة في الألفاظ والمعاني، وأنها مادة معروفة سلفاً. وما على الشاعر إلا أن يكون على علم بطرق صياغتها صياغة جديدة متميزة من الناحية الشكلية، كما أدى إلى تغليب أو إطلاق دور العقل الواعي في بناء القصيدة متجاهلاً بذلك دور الخيال، وبذلك يختل التوازن الذي قال به أبو حيان بين دوري العقل والحس في مسألة الصياغة الشعرية.

وقد كان ابن خفاجة مدركاً لهذا الربط بين «الصناعتين» كما كان مدركاً – فيما تقدم – للعلاقة القائمة بين القصيدة والمرأة فهو يرى أنه حينما ينظم قصيدته فقد نظم عقداً نفيساً يتجلى على النحو:

خلعت قوافيها عليك وإنما نظمت بها عقداً نفيساً على نحر[116]

أو أن هذه القصيدة ليست إلا خلعة من حوك وشاء:

من حوك وشاء برد الخط تحسبه في الطرس مشتملاً منه بسربال[117]

ويصف إبداعه بالربط بينه وبين هذه المجالات قائلاً نثراً: قد كنت صنعتها فيه منذ الزمان الأطول، فأفرغتها إبريزاً، وفرغت منها تطريزاً، ثم أنسأت ما أنشأت لعلل شغبت وشغلت»[118].

ولنلحظ هذين التعبيرين «فأفرغتها إبريزاً. وفرغت منها تطريزاً» فإفراغ الذهب السائل في قالبه، يعني وضعه في قالب الشكل الذي يريده الصانع أو صناع الجواهر، وفي ظل التبادل بين الصفات، والعلاقة القائمة بين «صنعة الشعر» والفنون العملية الأخرى، تكون القصيدة هي التي أفرغت في قالبها الذي منحها شكلها كما أفرغ الذهب السائل في قالبه. فالشكل الذي يضفي على المادة طابعها الكلي المتماسك، شكل معروف، والمادة معروفة سلفاً، وكل من الشكل والمادة لا خلاف عليهما، ويأتي الخلاف فقط في اختيار الشكل، وحرفية الصانع وإتقانه لصنعته والأمر نفسه يمكن أن نستنتجه من «وفرغت منها تطريزاً» فعملية الإنتاج الشعري هنا خاضعة لسلطان الوعي المطلق بالحذف والإضافة والتهذيب، والخيال هنا محدود دوره بحدود أشكال المادة، وهي أشكال معروفة. وتتضح هذه العملية أكثر من خلال وصف ابن خفاجة: «والشعر- وإن اهتبل به واعتمل فيه - ليس يخلو جيده من سقط، وانقسام إلى طرفين ووسط. فإن الأذهان بآخره تكل، والمواد من ألفاظ تقل. وأيضاً، فكل ما ينشأ من أجزاء مؤتلفة، فإنما يتركب من أشياء مختلفة. والشعر يأتلف من معنى ولفظ وعروض وحروف وروي. فقد يتعاصى في بعض الأمكنة جزء من هذه الأجزاء أو أكثر، فطورا ينظم البيت، وآونة ينثر، حتى ينتظم بحسب المأمول أو ينشأ ناقص ماء الحسن والقبول»(119).

إن وصف ابن خفاجة ينطلق من قياس الشعر إلى الأشكال المركبة فكل شكل مركب لابد أن تتدخل عناصر عديدة في تركيبه وهو لذلك يحتاج إلى جهد بالغ في التأليف بين هذه العناصر وجعلها متناسبة متوازية، بحيث يبدو فى شكله الأخير بالغ الجودة. وقد

نرى هذا الشكل الجميل في صياغة خاتم تحققت فيها معايير التأليف والتناسب والتوازى، وقد يختل هذا الشكل بعض الاختلال «فينشأ ناقص ماء الحس والقبول» ويدل على قدرة الصانع. وكذلك الشعر ينشأ عنده من أجزاء مختلفة هى المعنى واللفظ والعروض وحرف الروي وهذه المواد أو الأجزاء - على اختلافها، وتجمعها - لا تكون شكلاً لغوياً متميزاً يسمى قصيدة، كما أن العناصر المكونة للخاتم الجميل، إن تجمعت في إطار لا تعطي دلالة ما أو شكلاً دالاً. ويحتاج الأمر إلى جهد صناعى واع يؤلف بين هذه المواد بنسب متفاوته ومتناسبة، بحيث يجعلها كلاً واحداً تذوب فيه وحدة كل عنصر على حدة مع وحدة العنصر الآخر، لتعطي في النهاية شكلاً دالاً مؤثراً يمكن أن نصفه بالجميل.

لكن هذا الشكل الجميل يظل مرتبطاً في قيمته الجمالية بمقدار الجهد العقلي المبذول فيه، بحيث يصلح أن نقارنه بالإشكال الجميلة المنتجة عند الصائغ أو الحائك أو النقاش، وذلك في ظل ما يقدمه ابن خفاجة:

وحلة من طراز النظم رائقة   هززت بأوابها أعطاف آمالي(120)

أو قوله:

فتلألأت حسناً بمجدك حلة   وتنفست طيباً بحمدك مجمراً(121)

فعناية الشاعر إنتاج الشكل الجميل، وغاية الجهد العقلي المبذول في سبيل هذا الشكل، أن يصل بالقصيدة إلى أن تكون «حلة من طراز النظم» ومن ثم يتساوى الهدف من الشكلين، وهو التأثير الحسى في المتلقى الذى يغير من موقفه السلوكى. فالخاتم الذي صيغ صياغة فاتنة استطاع أن يصبي نفس الحليم فضاجع العذراء:

وقد صيغ صيغة فتنة أصبى لها   نفس الحليم وضاجع العذراء[122]

والقصيدة الجميلة تفعل في المتلقى الفعل نفسه:

بسامة تصبي الأريب وسامة   لولا المشيب لسمتها تقبيلاً[123]

ولعل السبب الذى جعل ابن خفاجة يهتم بالشكل في حديثه عن بناء القصيدة - وهو اهتمام شايع به اهتمام النقاد العرب قبله، الجاحظ وقدامة بن جعفر، وابن طباطبا العلوى، والعسكري وغيرهم - أنه ربط حديثه بقصيدة المدح، وهي قصيدة ذات تاريخ قديم طويل، استقرت تقاليدها نقدياً فيما كتبه ابن قتيبة حينما ذكر أن «مقصد القصيدة إنما ابتدأ فيها الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا... ثم وصل ذلك بالنسيب»[124] ليتحدث عن نهج بناء هذه القصيدة من حيث موضوعاتها، والمعاني المطروحة فيها من وصف الديار، والنسيب والغزل، ووصف الرحلة، ثم المديح ليحدد للشاعر كيف يمدح «...... بدأ فى المديح، فبعثه على المكافآة وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل»[125] وليضع له معياراً أخلاقياً يحدد علاقة هذه الموضوعات والمعاني ببعضها البعض في بناء القصيدة، وهو معيار الوسط، إذ الفضيلة موقف وسط بين طرفين، يقول ابن قتيبة «فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد»[126].

هذا التوصيف الذي قدمه ابن قتيبة لقصيدة المدح، جعل الشعر يسلك طريقاً معروفاً من حيث ما عرف باسم «عمود المعاني»

فإذا مدح عليه أن يفعل كذا وكذا أو إذا هجا أو تغزل، فلكل موضوع معانيه الموضوعة سلفاً والمستقرة في وجدان المتلقين، ويبقى على الشاعر أن يجيد في تقديم الشكل، وأن يوفر لقصيدته كل طاقته العقلية والنفسية لتنافس الأشكال الجميلة عند الصائغ أو الوشاء أو الناظم أو النقاش. وهذا ما فعله ابن خفاجة نقدياً وإبداعياً في شعره.

فمن حيث فكره النقدي، ربط القصيدة بالفنون العملية الأخرى في إطار تصور صناعي يلح على جمال الشكل إلحاحاً واضحاً كما رأينا وساير تقريباً البناء الذي أشار إليه ابن قتيبة حينما تساءل مع نفسه فلعل قائلاً يقول: «ما لرب هذا الشعر ما رثى حتى تغزل، ولا جد حتى هزل ثم قفى بالمدح، فأتى بالمفاخر في الآخر؟». وتابع ارتباطه بالأماكن النجدية والحجازية مع بعده عنها وكان ارتباطه بها «على أنها خيالات تنصب ومثالات تضرب، تدل على ما يجري مجراها من غير أن يصرح بذكراها توسعاً في الكلام» فليست هي المقصودة بذاتها، ولكنها دلالات على أشياء غيرها وربما كان البدء بهذه الأماكن في قصائده وارتباطه بها، مدعاة عنده للقول الشعري وربما كان ارتباطه بها امتداداً لارتباطه بمهيار الديلمي والشريف الرضي «فكان أول شاعر أندلسي يقتفي خطوات الشريف الرضي ومهيار الديلمي فى الإشارات إلى الأماكن النجدية والحجازية عند الغمغمة المبهمة بالمواجد الذاتية»[127].

ومن حيث موقفه الإبداعي فى شعره، فقد أشرنا في موضع سابق إلى أنه كان يتخذ الطبيعة قاعدة للغزل والذكرى، وكان يحل

الاستعارة المستمدة منها محل غيرها من الاستعارات، وارتبط بوجهاء عصره مادحاً وراثياً ومجاملاً فى شؤون حياتهم، ولم يتخل في ذلك كله عن الاهتمام بقضايا الشكل الشعرى، فارتبط وانفرد في تأثره، بعبدالمحسن الصوري «فى بناء القصيدة كلها على الجناس الناقص إن تيسر وكان أول من أدرك – من الأندلسيين – طريقة أبى الطيب المتنبي في لف الغزل بالحماسة وحاكاها»[(128)] لذلك صدق عليه وصف بالنثيا بأن شعره «الشعر القديم المجدد».

ويمكن أن نقول – بعد هذه الاستفاضة – إن ابن خفاجة في فكره النقدي – وقف عند القصيدة من الشعر، وحاول أن يضع لقضاياها، مفاهيم جمالية تركزت على أن هذه القصيدة هي نتاج الطبع المصقول أو الخيال والعقل، في ظل تصور صناعى يربط إنتاج هذه القصيدة بكيفية إنتاج الأشكال الجميلة عند الناظم والصائغ والوشاء والنقاش، ومن ثم ركز اهتمامه على الشكل الجميل من خلال عقد الصلة بين القصيدة وهذه الفنون، دون أن يتحدث عن طبيعة الصورة الشعرية أو الإيقاع الشعري، أو طبيعة المعاني وظل مدركاً أن القصيدة بوصفها لوناً من ألوان الشعر، هي من إبداع شاعر يصدر عن «طبيعة فطر عليها وجبلة» ولم يعدم في جزيرته – شقر – ما يبعث مع الساعات أنسه، ويحرك إلى القول نفسه.

وبذا، فإنه يشير – استنتاجاً – إلى أن إبداع الشعر – في إطار التصور الصناعي وأهمية دور الوعي – لا ينهض به علم باللغة والنحو وحفظ للشعر ومعرفة العروض، إن لم يكن هناك طبيعة يفطر عليها الشاعر، وطبع موات، ويؤكد ذلك صراحة ابن شهيد

الأندلسى «وإصابة البيان لا يقوم بها حفظ كثير الغريب، واستيفاء مسائل النحو، بل بالطبع مع وزنه من هذين ومقدار طبع الإنسان إنما يكون على مقدار تركيب نفسه من جسمه، فمن كانت نفسه في أصل تركيبه مستولية على جسمه، كان مطبوعاً روحانياً»(129).

وإن كان الشعر / القصيدة – عند ابن خفاجة – يصدر عن طبع مصقول، فإن ارتباطه بقصيدة المدح، ووجوده في عصر ازدادت فيه سلطة الفقهاء، ووقوفهم من القول الشعرى موقفاً شاكاً حذراً، دفعه إلى الإلحاح على فكرة الصدق بمعناه الأخلاقي، على الرغم من إيمانه بأن الشعر ينهض على التخييل، ودافع عن نفسه إزاء خوفه من سوء فهم الشعر ذلك «أنه يستجاز في صناعة الشعر، لا في صناعة النثر، أن يقول القائل فيه «إني فعلت وإني صنعت» من غير أن يكون وراء ذلك حقيقة، فإن الشعر مأخذ وطريقة، وإذا كان القصد فيه التخييل، فليس القصد فيه الصدق، ولا يعاب فيه الكذب ولكل مقام مقال»(130).

في هذه الفقرة كما يبدو – يؤكد الطبيعة الخيالية للقول الشعرى مؤمناً – على طريقة النقاد العرب – بأن أعذب الشعر أكذبه وأن القول الشعري لا يعنى مطابقة الواقع حرفياً، وهذا فهم يكشف عن مدلول «التخييل» عنده، إذ قرنه بفكرة الكذب، وحدد هذا الكذب بالخلف بين القول والفعل(131) بدليل ما يسوقه من جواز أن يقول القائل «إني فعلت» دون أن يعنى ذلك أنه فعل. وهذا المدلول ارتاح إليه ابن خفاجة لأمرين أولهما: الدفاع عن نفسه إزاء من يؤاخذون الشاعر بما يقول إصراراً منهم على أن الشعر يعني مطابقة القول

للمعتقد أو للفعل، وثانيها: ارتباطه بقصيدة المدح، فقد يضطر إلى أن يمدح من لا يستحق المدح، في عصره المضطرب سياسياً واجتماعياً، فيكون أمامه مندوحة للدفاع عن نفسه بأن الشاعر يقول مالا يعتقد.

وكان لهذا المدلول وجه آخر، وهو الوجه الأخلاقي حينما يتجه الشاعر إلى الممدوح مؤكداً له صدق مشاعره، وأن قصيدته تكشف عن صدق وجدانه وعواطفه، بالمقارنة بمن يكذبون فى مدائحهم فيسوقون من القول ما لا يعتقدون، وذلك في بيته:

وسواى يكذب فى سواها مدحة فأرغب بسمعك عن حديث يفترى(132)

وعلى الرغم من تناقض المدلولين معاً، فالأول يرد عن الشاعر تهمة أن قوله يساوي معتقده، والثاني، يؤكد – في موقف ما – أن قوله يكشف عن معتقده، فإن ابن خفاجة – فى ضوء ظروف عصره وملابساتها الثقافية والاجتماعية – قد أكد على الطبيعة التخييلية للشعر، هذه الطبيعة التي تجعله يفترق – بلا شك – عن طبيعة الفنون العملية الأخرى التي ارتبط بها إنتاج الشعر ونقده في فترة العصور الوسطى، ومن ثم يتاح للشعر – في ضوء هذه الطبيعة – أن يمارس دوره عن طريق مخاطبة المتلقى بالصورة التي «ترفع غطاء العادة عن الأشياء فتبدو جديدة طريفة، وتخلقها خلقاً جديداً بعد أن غطى عليها تكرار الانطباعات، ذلك لأن إدراكنا لواقع العالم الخارجى يجنح إلى أن يغدو عادة، وبذلك يبدو غير المتغير في أذهاننا، غير قابل للتغير ومن هنا تبرز أهمية الشعر في تحطيم هذه العادة»(133).

الهوامش

(1) ابن سعيد/ المغرب في حلى المغرب/ تحقيق شوقي ضيف/ دار المعارف بالقاهرة/ انظر الجزء الثاني/ ط 3/ 1980/ ص 367.

(2) ابن الآبار/ التكملة لكتاب الصلة/ تحقيق بيل وبن شنب الجزائر/ 1920/175.

(3) إحسان عباس/ تاريخ الأدب الأندلسي/ دار الثقافة/ بيروت/ ط 1981/6م جـ2/204.

(4) ابن خفاجه/ الديوان/ تحقيق/ سيد غازي/ منشأة المعارف/ الإسكندرية ط2/1979 انظر ص 98/88.

(5) ابن السيد البطليوسي/ شرح المختار من لزوميات أبي العلاء/ تحقيق/ حامد عبدالمجيد، مطبعة دار الكتب / القاهرة/ 1970/ القسم الأول/ المقدمة/ 6.

(6) ابن سعيد/ المغرب في حلى المغرب / جـ 670/66/2.

(7) رينيه ويليك/ مفاهيم نقدية/ ترجمة/ محمد عصفور/ عالم المعرفة/ الكويت فبراير/ 1987/ ص 412.

(8) نفسه/ 415.

(9) أبو العلاء المعري/ سقط الزند/ دار صادر/ بيروت/ 1980/ 5.

(10) أبو العلاء المعري/ اللزوميات/ دار صادر/بيروت/ جـ 39/1.

(11) انظر/ تعريف القدماء بأبي العلاء/ جمع وتحقيق مجموعة من الأساتذة/ إشراف طه حسين/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ 455/1986.

(12) نفسه.

(13) ابن خفاجة/ الديوان/ 6.

(14) أبو العلاء/ سقط الزند/ 5.

(15) ابن خفاجة/ الديوان/ 7.

(16) أبو العلاء/ اللزومات/جـ 39/1.

(17) ابن خفاجة/ الديوان/ 10.

(18) نفسه.

(19) أبو العلاء / اللزومات/ جـ 39/1.

(20) عناد غزوان/ أبو تمام ناقداً من خلال اختياراته/ الأقلام/ العراق تشرين الثاني/ 69/1985.

(21) ابن خفاجة/ الديوان/ 9/8.

(22) إحسان عباس/ تاريخ الأدب الأندلسي/ جـ 31/2.

(23) ابن عذارى المراكشي/ البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب/ بيروت جـ3/229.

(24) ابن خفاجة/ الديوان/ 9.

(25) نفسه.

(26) نفسه.

(27) نفسه/ 7.

(28) انخل جنثالث بالنثيا/ تاريخ الفكر الأندلسى/ ترجمة حسين مؤنس/ النهضة المصرية/ القاهرة/ الطبعة الأولى / 13.

(29) ابن السيد البطليوسى/ شرح المختار من لزوميات أبي العلاء/ المقدمة/ 10.

(30) شوقى ضيف/ فصول في الشعر ونقده/ دار المعارف/ القاهرة/ 145.

(31) انظر/ إحسان عباس/ تاريخ الأدب الأندلسي/ 80، وبالنثيا/ تاريخ الفكر الأندلسى/ 123.

(32) الطاهر أحمد مكي/ دراسات عن أبن حزم/ دار المعارف/ القاهرة/ 94.

(33) نفسه.

(34) نفسه.

(35) إحسان عباس/ تاريخ الأدب الأندلسي/ 30.

(36) آنخل بالنثيا/ تاريخ الفكر الأندلس.

(37) نفسه/ 13.

(38) نفسه/ 223.

(39) نفسه/ 326/325.

(40) شوقي ضيف/ الفن ومذاهبه فى الشعر العربي/ دار المعارف/ القاهرة/ ط 415/10.

(41) انظر المرجع السابق/ 415/414.

(42) ليفي بروفنسال/ أدب الأندلس وتاريخها/ ترجمة محمد عبدالهادي أبو ريدة/ المطبعة الأميرية/ 16/1951.

(43) محمد حسين هيكل/ الشرق الجديد/ دار المعارف/ القاهرة/1978/ ص 36.

(44) محمد رضوان الداية/ تاريخ النقد الأدبي في الأندلس/ مؤسسة الرسالة/ لم يذكر مكان النشر/ ط 264/263/1981/2.

(45) نفسه/ 266.

(46) إحسان عباس/ تاريخ الأدب الأندلسي/ 47.

(47) أنخل بالنثيا/ تاريخ الفكر الأندلسي/ 3.

(48) إحسان عباس/ تاريخ الأدب الأندلسي/ 106.

(19) المرجع نفسه، انظر قول الأعمى التطيلي (ت 521):

أيا رحمتا للشعر أقوت ربوعه ... على أنه للمكرمات مناسك

وللشعراء اليوم ثلت عروشه ... فلا الفخر مختال ولا العز تامك

فيادولة الشعر أجملي أو تجاملي ... فقد أصبحت تلك العرى والعرائك

ويا «قام زيد» اعرضى أو تعارضى ... فقد حال من دون المنى « قال مالك»

(50) شوقي ضيف/ فصول فى الشعر ونقده/ 145.

(51) نفسه.

(52) آنخل بالنثيا/ تاريخ الفكر الإسلامي/ 124.

(53) ابن خفاجة/ الديوان/ 149.

(54) المصدر نفسه/ 330.

(55) نفسه/ 119.

(56) نفسه/ 114.

(57) لابن حزم الأندلسي/ رسائل ابن حزم الأندلسي/ تحقيق/ إحسان عباس/ القاهرة/ 66/65/1954.

(58) الرد على ابن النغريلة/ تحقيق/ إحسان عباس/ القاهرة/ 162/1960.

(59) انظر/ ابن خفاجة/ الديوان/ 246 حيث يقول:

برعت فرعت فمن ذا حبيب ... له الويل أم من أبو الطيب

ولو جارياك إلى..... غاية ... لفزت وكانا من الخيب

(60) المصدر نفسه/ 39.

(61) نفسه/ 98.

(62) نفسه/ 230.

(63) نفسه/ 71.

(64) ابن رشيق/ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده/ تحقيق/ محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل/ بيروت/ط 1972/4 جـ 119/1983.

(65) جابر عصفور/ الشاعر الحكيم/ فصول/ القاهرة/ مارس/ 119/1983.

(66) أبو حاتم الرازي/ الزينة في المصطلحات الإسلامية/ تحقيق/ حسين فيض الله الهمداني/ دار الكتاب المصري/ القاهرة/ 44/1956.

(67) ابن رشيق/ العمدة/ جـ 21/1.

(68) حازم القرطاجني/ منهاج البلغاء وسراج الأدباء/ تحقيق وتقديم/ محمد الحبيب بن الخوجة/ دار الكتب الشرقية/ تونس/ 124/1972.

(69) عبدالمنعم تليمة/ مقدمة في نظرية الأدب/ دار الثقافة للطباعة والنشر/ القاهرة.

(70) ابن رشيق/ العمدة/ جـ 25/1.

(71) ابن خفاجة/ الديوان/ 99.

(72) نفسه.

(73) نفسه/ 230.

(74) ابن رشيق/ العمدة/ جـ 27/1.

(75) ابن خفاجة/ الديوان/ 94.

(76) نفسه/ 99.

(77) أحمد شمس الدين الحجاجي/ الأسطورة والشعر العربي/ فصول/ القاهرة مارس 48/1984.

(78) ابن رشيق/ العمدة/جـ 65/1.

(79) ابن خفاجة/ الديوان/ 149.

(80) صلاح فضل/ إنتاج الدلالة الأدبية/ مؤسسة مختار للنشر والتوزيع/ القاهرة/ط 221/1987/1.

(81) ابن خفاجة/ الديوان/ 98.

(82) نفسه/ 143.

(83) أبو حيان التوحيدى/ الامتناع والمؤانسة/ تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين/ المكتبة/ العصرية/ بيروت/ جـ 84/2.

(84) على شلق/ العقل في التراث الجمالى عند العرب/ دار المدى للطباعة والنشر/ بيروت/ ط 200/1985/1.

(85) ابن خفاجة/ الديوان/94.

(86) عبدالجبار المطلبى/ مواقف في الأدب والنقد/ دار الرشيد للنشر/ القاهرة/ 161/1980.

(87) ابن خفاجة/ الديوان/ 39.

(88) نفسه/ 71.

(89) نفسه.

(90) انظر من الديوان/ 246/205/185/176.

(91) إحسان عباس/ تاريخ الأدب الأندلسي/ جـ 31/2.

(92) ابن خفاجة/ الديوان/ 186/185.

(93) مهيار الديلمي/ الديوان/ دار الكتب/ القاهرة/ 1925/ جـ 66/2.

(94) نفسه/ جـ 241/1.

(95) نفسه/ 197.

(96) ابن شهيد الأندلسي/ الديوان/ جمعه وحققه/ يعقوب زكي/ دار الكاتب العربي للطباعة والنشر/ القاهرة/ 144.

(97) ابن زيدون الأندلسي/ الديوان/ تحقيق/ علي عبدالعظيم/ دار النهضة مصر/ القاهرة/ 258.

(98) ابن رشيق/ العمدة/ جـ 199/1.

(99) نفسه.

(100) ابن خفاجة/ الديوان/ 290.

(101) نفسه/ 2/6.

(102) انظر/ الرازي/ مختار الصحاح/ الطبعة التاسعة/ 1963.

(103) ابن خفاجة/ الديوان/ 66.

(104) نفسه/ 160.

(105) نفسه/ 286.

(106) نفسه.

(107) نفسه/ 290.

(108) نفسه/ 296.

(109) ابن زيدون/ الديوان/ 384.

(110) عبدالجبار المطلبي/ موقف فى الأدب والنقد/ 208.

(111) ابن شهيد/ الديوان/ 69.

(112) أبو حيان التوحيدي/ الإمتاع والمؤانسة/ جـ 135/2.

(113) انظر المختار الصحاح مادة «زبا».

(114) ابن خفاجة/ الديوان/ 186.

(115) جابر عصفور/ نظرية الفن عند الفارابي/ مجلة الكتاب/ القاهرة ديسمبر/ 12/1975.

(116) ابن خفاجة/ الديوان/ 27.

(117) نفسه/ 255.

(118) نفسه 31/30.

(119) نفسه/ 9.

(120) نفسه/ 255.

(121) نفسه/ 258.

(122) نفسه/ 149.

(123) نفسه/ 205.

(124) ابن قتيبة/ الشعر والشعراء/ تحقيق/ أحمد محمد شاكر القاهرة/ الطبعة الثالثة/ 1977، جـ 81/80/1.

(125) نفسه/ 82.

(126) نفسه/ 82.

(127) إحسان عباس/ تاريخ الأدب الأندلسي/ 207.

(128) نفسه.

(129) ابن زيدون/ الديوان/ 70.

(130) ابن خفاجة/ الديوان/11/10.

(131) إحسان عباس/ تاريخ النقد الأدبي عند العرب/ دار الثقافة/ بيروت/ ط 499/1986/5.

(132) ابن خفاجة/ الديوان/ 258.

(133) عبدالجبار المطلبي/ مواقف في الأدب والنقد/ 208.

تأويل النص الشعري

قصيدة دموع برائحة التفاح للأستاذ الدكتور/ أحمد السالم أنموذجاً

صلاح حسنين



التأويـــل:

(1) نظرة تاريخية:

أشار ديكارت، إلى نوع معين من التأويل، وُصف بأنه تأويل مثالي، وأطلق عليه مصطلح فينومنولوجيا، ويَقصد به أن تفهم الذات نفسها، وهذا بالطبع يرتبط بالتفكير.

أوضح هوسيرل، أن المقصود بالتفكير هو الإدراك، وهو العملية التي يقوم بها العقل، وتسمى بالوعي، وأن هذه العملية هدفت إلى تحديد المقصود وهو أن تعرف الذات نفسها،

ونقل شلايرماخر، التأويل من تفسير الذات إلى تفسير النصوص اعتماداً على التراث القديم، فقد كان رجال الدين يرون أن التأويل يُعنى بتفسير الكتاب المقدس، واعتماداً على معاصريه من الفيلولوجيين الذين يرون أن التأويل يعني عندهم تفسير النصوص القديمة، وربط ذلك بالإدراك كما أوضح هو سيرل. واستخدم مصطلحاً آخر هو الهيرمونيطيقا، أكمل ديلثي، وجهة نظر شلايرماخر، وأوضح أن الهيرمونطيقا تعني تفسير النصوص ولم يربطها بالوعي مجرداً ولكنه ربطها بوعي القارئ. وأضاف إلى ذلك أن الهيرمونيطيقا لا تكتفي بوعي القارئ ولكنه يضيف إليها ثقافة القارئ التاريخية عن النص الذي يقوم بتأويله.

وقد أضاف هايدجر إلى رأي ديلثي، السابق أن الهيرمونيطيقا يجب أن تربط قارئ النص بالواقع المعيش، وأنه يرى كما يقول هولب، أن النص يشكل بنية لها إطار محدد، وتقوم على تخطيط محدد يهدف إلى إيضاح الموضوع المقصود، ولكن يعترضه في ذلك وجود إبهام في أجزاء من النص وعلى القارئ أن يزيل هذا الإبهام.

التأويل إذن يعتمد على اللغة كما يقول ريكور (انظر، بول ريكو، من النص إلى الفعل /20 وما بعدها) ربط جادامر، بين تأويل النص في ضوء الاعتماد على اللغة وبين تقنيات النص الجمالية، ثم ربط هيرش، التأويل، بالنقد الأدبي ومن ثم أصبح التاويل مرادفا للنقد الأدبي (انظر مصطفى ناصف التأويل م 110-103)، وانظر كذلك روبرت هولب- نظرية التلقي/81).

إذا كان هيرش، قد ربط الهيرمونيطيقا بالنقد الأدبي الذي يعتمد على الناحية التاريخية، فإن إنجاردن، رجع إلى استخدام مصطلح ديكارت، وهوسيرل، الفينومينولوجيا وميز بينها وبين الهيرمونيطيقا بأن الفينومينولوجيا تتجه إلى جعل القارئ هو الذي يقوم بمهمة تأويل النص الأدبي من داخله دون ربطه بالناحية التارخية، وأنه بذلك أعاد إحياء نظرة هوسيرل، دون أن يعتمد على المثالية كما اعتمد هوسيرل، ولكنه اعتمد على النص وعلى مبادئ شلايرماخر، ودلثي، وهايدجر، وجادامر، وهيرش، مع استبعاد فكرة الاعتماد على المحور التاريخي واعتمد على فعل الوعي وهو يجعل النص الأدبي يتكون من أربع طبقات، الطبقة الأولى هي الأصوات، فالأصوات تتكون من تشكيلات لا تحمل معاني فحسب بل نجد فيها طاقة تُحدث تأثيرات جمالية كالإيقاع والقافية. وتضم

الطبقة الثانية كل الوحدات التي تحمل المعنى سواء أكانت كلمات أو جملاً أو توالياً للجمل، أما الطبقتان الثالثة والرابعة فتتألفان من المعاني المعروضة من خلال وجهات النظر التي تظهر هذه المعاني عن طريقها. (روبرت هولب، نظرية التلقي/ 59-60)(1) ووجهات النظر كما أرى توضح العمل الدرامي الذي قد يتخلل النص.

ويرى إنجاردن، كذلك أن للنص بعدين آخرين: البعد الأول ويتمثل في الطبقات الأربع السابقة، فهذا البعد يحدث تألفاً متعدد الأصوات، ويربط إنجاردنبينه، وبين القيمة الجمالية، أما البعد الثاني وهو البعد الزمني فيتضمن سياق الجمل التي يشتمل عليها العمل الأدبي (المرجع السابق/ 62).

وأرى أن هذين البعدين يوضحان التأويل الجمالي للنص، فالبعد الأول يوضحه الإيقاع والقافية، والبعد الثاني يوضحه العمل الدرامي داخل النص، وسنلاحظ هذين البعدين في تأويل القصيدة موضوع الدراسة.

(1) أرى أنه يقصد بوجهة النظر أن الجملة تتكون من معلومتين: معلومة مشتركة بين المتكلم والمستمع تمثل الموضوع المتحدث عنه، ومعلومة جديدة يعرفها المتكلم ولا يعرفها المستمع تسمى البؤرة. توصف المعلومة الأولى بأنها المنظور الأساس وتوصف المعلومة الثانية بالمنظور الهامش، وهي تمثل عناصر الموضوع: (الدلالة والنحو).

2:1 التأويل والتلقي عند النقاد المعاصرين:

1:2:1 لقد اتضح من النظرة التاريخية السابقة أن الهيرميوينطيقا والفينومينولوجيا يعتمدان كلاهما على اللغة، وهنا استعان النقاد المعاصرون باللسانيات خاصة بعد أن تحولت اللسانيات من الاعتماد على النظام المغلق الذي يربط العلامة بالمفهوم العقلي فقط إلى تخطي ذلك إلى المرجع، أي ربط المفهوم بالعالم الواقعي أو العالم المعيش كما يرى هايدجر، ويُعزى ذلك التحول إلى بيرس، رائد السيميولوجيا الذي ألح على ضرورة ربط العلامة بالمرجع، ومن ثم الاهتمام بالدلالة، ثم تطور ذلك إلى دراسة الجملة وتفسيرها في مرحلة أولى على يد تشومسكي، ومن بعده الدلالة التوليدية إلا أنه يؤخذ عليهما أنهما اكتفيا بالدلالة العقلية، ثم انتقل التفسير في مرحلة ثانية بربطه بالواقع المعيشي على يد التداولية بعد ظهور نظرية الاتصال، وأن اللغة هي وسيلة الاتصال وربط التداولية باللسانيات على يد لاكوف (الدلالة والنحو/ 187) ومن ثم بدأ الاهتمام بالسياق وبالمرجع أي الإحالة إلى الواقع المعيش.

2:2:1 رُبِطَ النقد الأدبي الذي يدرس تقنيات الأدب باللسانيات ،ومن ثم ظهرت البنوية الفرنسية بزعامة بارت، ثم اتجه النقد بعد ربط اللغة بنظرية الاتصال إلى تحليل النص الأدبي الذي يعتمد على التخييل في ضوء نظرية السياق، ويرجع الفضل في ذلك إلى بارت كذلك فيما سمي بالبنيوية المنفتحة (انظر اللسانيات والرواية مجلة علامات /463 وما بعدها).

3:2:1 طبق إيزر الأسس اللسانية على تحليل النص الأدبي في ضوء الفينومينلوجيا مستعيناً بمنهج الإجراءات أو الاستراتيجيات (beugrand & Dressler. Text linguistics) وفيما يلي ألخص هذه الإجراءات.

(1) يتكون النص من علامات سوداء موزعة بتخطيط معين على الورق الأبيض، والقارئ هو الذي يقوم بفك هذه العلامات ليتوصل إلى المفاهيم التي توضح ماهية العمل الأدبي وراء هذه العلامات. ويعتمد هذا العمل على الإدراك (الفهم).

(2) يقوم القارئ بتكوين عالم النص الذي نسجه خيال المبدع، وهو يختلف تماماً عن العالم المعيش ويستخدم القارئ في بناء هذا العالم القياس على العالم المعيش، مستفيداً من إشارات النص إلى هذا العالم.

(3) للتوصل إلى ما سبق يقوم القارئ بتقسيم النص إلى جمل، وتحديد المنظورين اللذين تتكون منهما الجملة وهما الموضوع الجزئي وما ينسب إلى هذا الموضوع، وتعتمد القراءة هنا على تتابع الجمل ذلك أن الجملة تفيد معنى محدداً فإذا انتقل القارئ إلى الجملة الثانية قد يلاحظ تغيراً في المعنى، وهنا سيضطر إلى تعديل أفق توقعاته ليتوصل إلى اتساق في معنى الجمل التي يقرؤها، ولكنه قد يصادف عقبات للتوصل إلى هذا الاتساق تتمثل فيما يلي:

أ - عندما ينتقل القارئ إلى الجملة التالية، قد يلاحظ أن معناها تغير عن معنى الجملة السابقة، هنا يستنتج وجود

فراغ بين معنى الجملتين، وعلى القارئ أن يملأ هذا الفراغ مستغلاً فكرة الاتساق.

ب - قد يرمز المبدع إلى فراغ تعمد إثباته بوضع عدد من النقاط فوق الورق، وأطلق على ذلك مصطلح اللاتحديد، وعلى القارئ أن يستنطق معنى يملأ هذا الفراغ في ضوء مبدأ الاتساق.

ت - قد يستخدم المبدع الوحدات المعجمية في غير معناها الأساسي، وهذا بالطبع سيؤدي إلى فراغ آخر في النص، وعلى القارئ أن يستنبط المعنى المناسب للوحدة ليسد هذا الفراغ.

ث - بعد كل هذه الإجراءات يقوم القارئ بربط المعاني الجزئية داخل النص لبلورة موضوع معين يشكل نواة للموضوع العام، ولكنه قد يصطدم بأن ما بلوره لا يتفق مع الموضوع العام، هذا هو ما يطلق عليه بالوهم، ولكنه سيعدل هذا الوهم كلما استمر في القراءة وكون موضوعات جزئية أخرى تتلاءم مع الموضوع الكلي للنص وأطلق عليه الجشتالت.

ج - إن التوصل إلى الموضوع الكلي للنص يعتمد على كفاية القارئ أي الكفاءة الفنية واللغوية، ولا تعتمد على اللسانيات البنيوية أو النحو التوليدي التحويلي أو سوسيولوجيا الأدب، ومن ثم لا يوجد قارئ مثالي للنص أطلق إيزر عليه القارئ الضمني، ويعني به كما يقول عز

الدين إسماعيل، الوسيط بين النص والقارئ (انظر عادل بجوث، جمالية التجاورب في الأدب، الأسس والمفاهيم والإشكالات/ 7-30) وانظر كذلك مقدمة د. عز الدين إسماعيل لكتاب هولب نظرية التلقي/17).

إن العرض السابق أوضح أنه يقصد بالتأويل أو التلقي النقد الأدبي لنصوص الأدب، وأن هذا التأويل يتناول جانبين: التأويل الجمالي والتأويل الموضوعي. وفيما يلي دراسة تطبيقية لهذا التأويل.

الشعر فن من الفنون التشكيلية، مادته الكلام الذي يتكون من مفردات وجمل والشاعر يصوغ من هذا الكلام لوحة فنية والقارئ (الناقد) يقوم بتأويل رموز هذه اللوحة. للتأويل جانبان جانب جمالي، وجانب موضوعي. يتناول الجانب الجمالي الوزن والقافية، ويتناول الجانب الموضوعي المعنى الذي تسعى القصيدة لإرساله إلى المتلقي.

(2) التأويل الجمالي للقصيدة:

يعتمد هذا التأويل على الوزن والقافية لأنهما أساس البناء الشعري ويعتمد كذلك على الصورة وقد يقرنها الشاعر بالدراما كما في قصديتنا.

1.2 الوزن: يهدف الوزن إلى تناسق الكلمات داخل البيت الشعري، ويوصف هذا الوزن بأنه دائري أي أنه يتكرر في كل بيت من أبيات القصيدة، ويشبه اللغويون البيت وهو الوحدة الصغرى في القصيدة بالجملة النحوية لأنه يجمع بين الأصوات والمعاني المرتبطة بها.

وإذا كانت الجملة تحتاج إلى وقفة عندما يتم معناها، فالبيت الشعري يحتاج هو الآخر إلى قافية يتوقف المنشد عندها إيذاناً بانتهاء نغم البيت ومعناه. هذا يعني أن البيت في الشعر يختلف عن الجملة في النثر، فمكونات البيت مكونات شعرية، تتمثل في الوزن والقافية.

2.2 يعتمد الوزن على الإيقاع ويقصد به تساوي سلسلة الأصوات المحددة في زمن معين، ويتكون البحر الطويل وهو بحر القصيدة التي معنا من تفعيلتين هما فعُولَن مفاعيلن، تتكون التفعيلة فَعُولن من وتد مقرون //5 وسبب بسيط /5، وتتكون التفعيلة مفاعيلن من وتد مقرون //5 وسببين بسيطين /5 /5، إن التفعيلتين فَعُولن مفاعلين يشكلان وحدة إيقاعية، ومن ثم نجد أن البحر الطويل يتكون من أربع وحدات إيقاعية، تتوزع على شطري البيت. التفعيلة، مفاعيلن في العروض مقبوضة دائماً (مَفَاعلن) والواقعة في الضرب محذوفة دائماً (مفاعي) .

1.2 ب القافيـة:

يقول الخليل : القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن؛ تتكون القافية في قصيدتنا من حرف الروي وهو التاء والردف ويتمثل في ألف المد الذي يسبق الروي مباشرة والحركة التي تسبق ألف المد وهي الفتحة.

والقافية هنا مطلقة لأن التاء متحركة بالكسرة، وقد تشبع الكسرة وينشأ حرف الوصل وهو ياء المد.

توصف القافية كذلك بأنها دائرية، أي أنها تتكرر في نهاية كل بيت.

تُؤْذِن القافية بنهاية البيت ومن ثم فهي علامة للوقف، ويوصف هذا الوقف بأنه وقف موسيقي لأنه لا يرتبط بالمعنى وإنما يرتبط بتمام الوزن، وهناك وقف آخر ولكن مدته أقل من مدة القافية يتمثل في نهاية الشطر الأول من البيت.

1.2 جـ النغـم:

ليست الموسيقى قاصرة على الوزن والقافية المكررين في كل أبيات القصيدة لأن هذا يصيب المتلقي بالملل، لذا تحتاج الموسيقى إلى تنوع في أداء الوزن، هذا هو النغم كما يقول الفارابي. يعتمد هذا التنوع على المقطع والتمييز بين المقطع المغلق والمقطع المفتوح ويعتمد كذلك على سمة الحرف بين الشدة والرخاوة، وبين الجهر والهمس، وأخيراً يعتمد على النبر الموسيقي واللغوي، ويشترط بيرجورجان أن يكون هذا التنوع متناسقاً في كل أبيات القصيدة.

سأركز في دراسة النغم على التفعيلة فَعُولن في أول كل بيت:

أ - المقطع بين الانغلاق والانفتاح، يمتاز المقطع المغلق بوقف الهواء المندفع من الفم، أما المقطع المفتوح فيمتاز باستمرار تدفق الهواء المندفع من الفم، ونلاحظ أن هذا التنوع متناسق في النصف الأول من القصيدة، فهو يكون بين البيت الأول والثاني، وكذلك بين الثالث والرابع، وبين الخامس والسادس، والسابع والثامن، ثم تزداد رقعة هذا التناسق بين الأبيات 11-10-9 وبين 12-13-14.

مثال:

2:1

1-سكتُّ فما أسطيعُ بَثَّ شكَاتي وخَصمي أبنائي وكلُّ بناتي

2-سقيتهمو كأس الفصاحة مترعاً وهم أنزلوني أرفع الشُّرفات

في البيت الأول انقطع النفس بعد التاء في سكتّ ولكنه جرى في البيت الثاني بعد القاف في سَقِيـ .

ب - الحرف بين الشدة والرخاوة:

نلاحظ أن هذا التنوع متناسق بين نصف القصيدة الأول ونصفها الثاني ونجد التقابل بين الشدة والرخاوة في البيت الأول والثامن، ونجده كذلك في البيتين 24 و25.

مثال:

24: **وحتّى مصابيح الظلام وصَفتُها**

وما تحتها من بَارِدِ النّسماتِ

25: **وسِعتُ كلام الله وهو مقدسٌ**

أتعجز عما دونه أدواتي

في البيت 24 نجد صوت التاء شديداً وفي 25 نجد أن صوت العين رخواً.

ح - الحرف بين الجهر والهمس:

نلاحظ هذا التنوع في البيتين 7-8 في النصف الأول من القصيدة وبين البيتين 21-22 في النصف الثاني من القصيدة.

مثال:

7 - نَسَجْتُ لكم تيجان فخر وعزّة   وأنتم كَتبتُم غربتي وشَتَاتي

8 - أيخفى عليكم أنني سِرُّ مجدكم؟   وأنَّ جدار المجدِ من لبناتي؟

في البيت 7 نلاحظ صوت الجيم وهو مجهور وفي 8 صوت الخاء وهو مهموس.

د - النبر الموسيقي والنبر اللغوي:

تمتاز هذه القصيدة بمزج النبر اللغوي بالنبر الموسيقي لأن النبرين معاً يقعان على المقطع وفي التفعيلة فَعُولن وهو يفيد علو الصوت.

مثال 9:

جميع لغات الأرض ليست كطَلعتي   بـهـاءً، فـكـلُّ الحسـن في قسماتي

النبر يقع على المقطع (ميـ) وصوته عالٍ جداً وهذا يؤكد أن العربية أكثر بهاءً من كل لغات الأرض.

الخلاصـة:

يشمل النغم تنوعاً بين الحرف والحركة في المقطع المغلق والمفتوح، ويشمل كذلك تنوعاً بين توقف النفس وانطلاقه في الحرف الشديد والرخو، وارتفاع الصوت في الحرف، وانخفاضه في الحرف المجهور والمهموس، وارتفاع صوت الحركة ارتفاعاً زائداً مع النبر العروضي والصوتي.

2.2 التأويل والمعنى الجمالي:

إن الشعر لا يقتصر على الإيقاع والنغم بل يتعداهما إلى المعنى الجمالي. الشعر يُقرن الموسيقى بالصورة من ناحية، وقد يُقرنها بالدراما من ناحية أخرى كما في قصيدتنا.

2: الصورة: جَسَّدت القصيدة اللغة العربية وجعلتها أما للعرب، وجعلت العرب أولادها وبناتها، وجسد عنوان القصيدة النحو الذي بلور هيكله سيبويه، فإن له رائحة التفاح، وتعني هذه الرائحة تحصين النحو من كل سوء ومكروه، وإن كان لفظ سيبويه يعني رائحة التفاح. إن هذا المشترك اللفظي يفيد الغموض، ولكن السياق يرجِّح ما ذهبتُ إليه.

ب - الدراما:

للدراما نظام خاص بها، يتناول هذا النظامُ المتكلم وهو الذات التي تدفعها الرغبة للوصول إلى موضوع معين، وهناك من يعارض الذات حتى لا تصل إلى موضوعها وهناك من يؤيد الذات للوصول إلى موضوعها، وهكذا يدور صراع بين المؤيد والمعارض.

الذات في القصيدة التي معنا هي العربية، والرغبة التي دفعتها للوصول إلى الموضوع هي ما تتمتع به من سمات في حروفها وحركاتها وسكناتها وفي اشتقاقاتها وفي قدرتها على التعبير عن كل جديد. أما الموضوع فيتمثَّل في وجوب احترام أبنائها لها، والحديث بها، واستخدامها للتعبير عن مستجدات العصر، ويتمثل الصراع في أن الجيل الذي عاش في عصر الحضارة العربية الإسلامية تحدث بها وعبَّر بها عن منجزاته الحضارية، أما الجيل الحالي فتجاهل سماتها واتهمها بأنها لا تستطيع مجاراة العصر.

تصوِّر القصيدة أن هذا الصراع دائر حتى الآن، ولكن هناك بوادر ضوءٍ في نهاية النفق يتمثل في قلة من أبناء العربية التي تسقي

محبيها من طلبة العلم كأس الفصاحة، وتأمل العربية أن تساعدها هذه القلة لتجتاز هذا الصراع.

تعتمد الدراما كذلك على الحوار بين البطل وسائر الشخصيات. البطل في قصيدتنا هو العربية والشخصيات أبناء العربية: الجيل الحالي وأجداده والعربية هنا تتحدث عن نفسها بالأسلوب المباشر، وتتحدث عن جيل الأجداد بالأسلوب غير المباشر، لذا تستخدم الضمير هم وتتحدث عن الجيل الحالي بالأسلوب المباشر، لذا تستخدم الضمير أنتم وقد تتحدث بالأسلوب غير المباشر، فتستخدم الضمير هم، هذا هو الالتفات لأن مرجع الضميرين واحد:

نموذج:

تعهدت أجدا دا *لهم* فحفظتهم وهم *حفظوني* من هوى وجُنَاة

نموذج 2:

نسجت *لكم* تيجان فخر وعزة *وأنتم كتبتم* غربتي وشتاتي

وهكذا نرى أن الدراما أعادت ترتيب الموضوع وفقاً لأسسها هي، فقدمت بعضاً من هذه العناصر وأخَّرت أخرى.

3 - التأويل الموضوعي للقصيدة:

إن التأويل الموضوعي يسعى إلى تحديد موضوعين في القصيدة، موضوع أساس، وموضوع آخر يتناول الجوانب الثقافية للمجتمع العربي في فترتين زمنيتين مختلفتين، يمتاز الموضوع الأساس بأنه متكرر في النص، ويمتاز الموضوع الآخر بأنه ناتج عن تدخل الشاعر أثناء عرضه للموضوع الأساس ليبث نواحٍ ثقافية ناتجة عن التغير الاجتماعي.

1.3 موضوع القصيدة الأساس:

جاء هذا الموضوع في ثلاث لوحات:

1.2.2 اللوحة الأولى: جاء موضوع هذه اللوحة موزعاً في الأبيات: من 2-4، ومن 9-12، ومن 19-25، سأعيد ترتيب هذه الأبيات بحيث أبدأ من الأبيات 19-25، 2-4، 9-12.

تقول العربية: إني أتمتع بسمات تجعل مني لغةً تستوعب كل جديد يطرأ على المجتمع العربي، لذا أنزل بي الله، سبحانه وتعالى، كتابه المنزل على رسوله الكريم، صلى الله عليه وسلم، القرآن الكريم، وضمنه أحكامه وقصصه، ونقل العرب من الظلمات إلى النور، ونطق الرسول، صلى الله عليه وسلم، بي وأنا وصفت الكائنات الحية سواء كانت طائرة أو تمشي على الأرض، وسواء كانت أليفة أو مفترسة، وعبرت لأبنائي عما في باطن الأرض من معادن ونفط، وما في السماوات من نجوم ووصفت كل هذه الأشياء.

ب - **الأبيات من** 2-4:

لقد علّمت أجيال العرب المختلفة أثناء الحضارة العربية الإسلامية، وتعهدت أبناء هذه الأجيال وحفظتهم وسقيتهم كأس الفصاحة، ولم أجد منافسة من لغة أخرى، فكل المؤلفات اعتمدت عليَّ في تأليفها، وكنت على شفاه كل واحد من أبناء هذا الجيل.

ج - **الأبيات من** 9-12:

تقول العربية كذلك: إنني صنعت أكاليل من ذهب تثير الفخر والعزة، لأن منظري بهي، وسماتي حسنة، تتضح في حروفي وحركاتي وسكناتي. إنها كلها ناصعة برّاقة.

2.2.2 **اللوحة الثانية: جاءت هذه اللوحة في الأبيات 5-8، 13-18.**

أ - الأبيات من 5-8 تقول العربية أضاع هذا الجيل تراثي واتهمني بعدم استطاعتي ملاءمة العصر.

هذا الجيل لا يفهمني فأخطاؤه كثيرة، والإنسان يتعجب حين يرى هؤلاء الجهلاء يتصرفون بهذا الشكل، ولا أملك سوى الصمت.

ب - **الأبيات من** 13-18:

الجهل عدو لهؤلاء الذين لا يعرفون شيئاً عن أمهم: العربية، ولكن ماذا أفعل إذا كان ربُّ البيت بالدُّف ضارباً، فما شيمة الفتيان والفتيات؟

3.2.2 **اللوحة الثالثة: الأبيات من** 26-35:

هذه اللوحة توضح ضوءاً في نهاية النفق، يتمثل هذا الضوء في أبنائي وبناتي الذين أحبوني وأخلصوا لي من هؤلاء الأبناء جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المتمثلة في كلية اللغة العربية، وجمعية دراسة اللغة العربية وآدابها الملحقة بالكلية.. هذه الجامعة تسير في ركب ثابت الخطوات لإحيائي أنا الفصحى وغرسي في نفوس محبيّ، وفي هذا دواء وعلاج للأسى الذي أصيب به الغيورون عَلَيَّ أنا العربية، وأناشد أعضاء هذه اللجنة أن يهتموا بالثغر الذي وضعوا أيديهم عليه دون النظر إلى أولئك الذين يعملون على هدمه، وأن يعيدوا لهذا الثغر ما ضاع منه، إنهم أحبتي، وأرجوهم أن يعيدوا لي شبابي، ويرموا هؤلاء في سلة المهملات.

إن ما سبق يوضح ما جاء في البيت الأول الذي يوضح شكوى الأم من أبنائها وبناتها: الجيل العربي الحالي، وأن الدور الوحيد للعالم العربي أن يعيد للعربية شبابها دون الانسياق وراء هذا الجيل.

3.2 اللوحات التي توضح الأثر النفسي الواقع على الأم من الجيل الحالي:

الذي يوضح هذا الأثر الأبيات الآتية: 5-6 ، 9 ، 13 ، 16-18.

أ - **الأبيات من 5-6:**

تتهم الأم أبناءها من الجيل الحالي بأن يد الإهمال والغفلات ضيّعت تراثها بعد اكتماله، والغريب أنه ينافقني بأن يستخدم من ريق الأقوال رفعة وفي الوقت نفسه يتهمني بوافر السقطات.

ب - **البيت التاسع:**

تعاتب الأم أبناءها بأنهم لا يستخدمونها لغة لهم لذا أبعدوني عن أسرتي فغرّبوني وشتّتوني.

ج - **البيت الثالث عشر:**

إن أهلي هم أشدُّ أعدائي الآن.

د - كل مواقف أبنائي هذه ترجع إلى ضعفهم وميلهم إلى استخدام الرطانات الوافدة، إنهم بذلك يريدون موتي، فهم يسيؤون إليَّ في كل نادٍ ومحفل.

لابد أن أشير في النهاية إلى أن هذه القصيدة تنتمي إلى فن عريق في الشعر العربي هو فن المعارضات. وجوهره أن يُعجب شاعر بقصيدة شاعر سابق عليه فَيَنسِجُ قصيدته على منوالها في الوزن والقافية والموضوع، وتُنافسها فيما وصلت إليه من جمال وقبول. وشاعرنا يطبق هذا الفنّ هنا عندما يعارض قصيدة شاعر النيل حافظ إبراهيم في قصيدته عن اللغة العربية، التي مطلعها:

وجعت نفسي فاتهمت حصاتي وناديت قومي فاختلست حياتي

رموني بضعف في الشباب وليتني عقمت فلم أجزع لقول عداتي

وقد أحسن الشاعر وأجاد في معارضته لشاعر النيل.

وظائف العتبات النصية

في كتاب التعرف على المغرب لشارل دوفوكو

بوشعيب الساوري

1 - تقديـــم:

تتعالق العتبات النصية أو النصوص المصاحبة (Paratexte) مع النص، وتخلق معه حوارا وتفاعلا، بشكل ظاهر أو خفي، معلن أو غير معلن، نظرا لكون العلاقة القائمة بين العتبات والنصوص التي تنتمي إليها هي على الأصح علاقات تفاعلية، دون أن ينفي ذلك وجود استقلالية نسبية لكل جانب[1]. أكثر من ذلك تبقى العتبات جزءا لا ينفصل عن النص[2]. وهي مساعدات نصية بلغة جيرار جنيت[3] (Gérard GENETTE). تصاحب النص وتُسهّل الدخول إليه[4]. وتحرض على قراءته. كما تؤدي دور الوسيط بين القارئ والنص، لتسهم في تفعيل دائرة التلقي الإيجابي له.

العتبات النصية هي مجموع العناصر المشكلة لمحيط النص والمتمثلة في العنوان، التقديم، التعليق، التحذيرات، الهوامش وغيرها. أي كل ما يسمح بوجود النص، وكل العناصر التي تقدم للقارئ مجموعة مهمة من المعلومات، تكون غالبا محددة لقراءته. وهي كل الخطابات المرتبطة بالتعليق والتقديم لنص ما، سواء أكانت للكاتب أو لغيره.

وتتمثل المصاحبات النصية حسب حميد لحميداني، في كل المظاهر النصية القابلة «لأن تلعب وظيفة الشروع في النص، وبالتالي

تكون بمثابة عتبة له، ومن هذه المصطلحات: المطلع، الافتتاحية، المقدمة، التنبيه، التوطئة، التمهيد، المدخل، الإهداء، الشكر. بل يمكن أن نذهب بعيداً في فهم دور العتبة، ليشمل ذلك أيضاً: العنوان ومحتويات الغلاف، وكل العبارات والأقوال الاستهلالية المقتبسة، التي يفضّل كثير من الكتّاب تصدير أعمالهم بها، وتكون لها علاقة مباشرة بموضوع النص وأبعاده»[5].

ومن أهم أدوار النص المصاحب، كما حددها جرار جنيت إلى جانب، الدور الزماني، والفضائي، والماهوي، والبراغماتي نجد الدور الوظيفي (le pourquoi faire) لأنه هو الذي يحدد سبب الاختيار والغايات من الاختيار. انطلاقاً من هذا ارتأينا تناول المصاحبات النصية، أو العتبات، في كتاب «التعرف على المغرب» لشارل دو فوكو (Reconnaissance au Maroc) من زاوية وظيفتها. متسائلين عن دور العنوان ووظيفته بالنسبة للكتاب وأيضاً دور المقدمة، وأخيراً دور الرسومات والخرائط، المتخللة للكتاب أو ملحق الخرائط المصاحب للكتاب باعتبارها أيقونات.

2 - التعرف بين الموجه الاستعماري والمعرفي:

تُعد العناوين حسب شارل غريفل (Charles Grivel) علامات لسانية توضع على رأس النصوص وتطلع بدورين؛ الأول هو وظيفة التسمية من أجل تمييز النصوص وتحديد هويتها الأجناسية وتعيين مضمونها، والثاني جلب انتباه القارئ وجعله يهتم بالكتاب[6]. أي الوظيفة الاستدراجية التحفيزية والإغرائية التي تثير فضول القارئ وتستفز شهية المعرفة لديه، وتدفعه إلى تحصيل مزيد من

المعرفة. وباعتبارها مظهراً من مظاهر العتبات؛ فهي ذات طبيعة مرجعية، لأنها تحيل على النص، كما أن النص يحيل عليها[7].

وعندما نربط العنوان **التعرف** (Reconnaissance) بالمتلقي الضمني، الحكام الفرنسيون والجمعية الجغرافية أو السلطات العسكرية، فهو عنوان مثير وجذاب ومحرض على القراءة. خصوصا وأنه عنوان كان مستعملا بشكل كبير من قبل المسؤولين السياسيين والعسكريين. وهو ذو معنيين:

- **الأول**: يحمل طموحات عسكرية سياسية يهدف التعرف على المغرب من كل النواحي الجغرافية والاقتصادية والطبيعية والبشرية والسياسية من أجل إخضاعه لاحقا. وهذا التعرف، كما يحدده المصطلح، يشوبه نوع من التجسس العسكري يمكن أن يخدم الاستعدادات لغزو مأمول من قبل فرنسا في مواجهة طموحات الألمان نحو هذا البلد[8]. ومحاولة استكشاف المغرب المنغلق في وجه الأجنبي[9]. والكتاب، من هذه الزاوية، يعد وثيقة هامة حول الوضعية الاقتصادية للمغرب وموارده وأنشطة سكانه[10].

- **الثاني**: علمي يوحي بمحاولة معرفة المغرب وخصوصياته ومؤهلاته الطبيعية والاقتصادية. والتعرف بمعنى معرفة المغرب المجهول أو كشف المجهول فيه لمن لا يعرفه. يعني تقديم معرفة عن المغرب لمن يجهله والتعرف على المغرب المجهول. وهذا هو المهيمن على الرحلة وهواجسها. وأيضاً يعني إبراز المجهول فيما نعرفه عن المغرب. أو تصحيح معرفتنا عن المغرب ومعاودة

معرفته واستكشافه. والتعرف يعني غياب المعرفة قبله أي الجهل بالمنطقة أو إعادة معرفتها. ويعني بالنسبة لشارل دو فوكو، القيام بما لم يقم به أحد من قبله؛ ألا وهو اختراق أماكن مجهولة[11]. إذ نجد إرادة قوية لدى فوكو، في الكتاب بأن يكون له السبق في اكتشاف المجهول من المغرب، وأن يكون أول من يقوم باكتشاف المغرب المجهول[12].

وكأن المغرب غير معروف أو يشوب معرفته تشويش ما، أو أن معرفته تبقى ناقصة تحتاج إلى مزيد من الاستكشاف الميداني. ويتعزز هذا بإرادة دوفوكو، اكتشاف المغرب غير المعروف في الأدبيات الرحلية والعلمية والسفارية الأوربية، بالسعي إلى اكتشاف أماكن لم يذكرها الرحالون والمستطلعون السابقون؛ أي المناطق المجهولة في المغرب. يقول معبرا عن هذه الإرادة: «كنت قررت ألا أقضي إلا وقتا قليلا بفاس: هذه المدينة سبق وصفها في عدة مؤلفات بكثير من التفاصيل وبطريقة أحسن مما يمكن أن أقدر عليها. لم يكن علي أن أدرس فاس، بل على العكس كنت أتحرق على مغادرتها لأصل إلى الأراضي المجهولة»[13]. يتعلق الأمر بطموح اختراق مناطق ظلت في الغالب بيد قبائل غير خاضعة للمخزن[14]. وتتعزز إرادة التعرف، بمعنى كشف المجهول، بحرص فوكو، على مغادرة المدن المعروفة في الأدبيات الجغرافية والرحلية بسرعة كبيرة. يقول: «ولما لم يكن لدي أي شيء جديد أريد الوقوف عليه في هذه المدينة المعروفة، من خلال كتابات سابقة، فإنني أتعجل مغادرتها»[15]. وفي تشديده على تجنب التكرار. يقول: «أسير في نفس سهل الأيام السابقة»[16].

ونلمس طغيان الهم المعرفي الاستكشافي في استثماره الجيد للزمن، فيكون التوقف الاضطراري للرحالة فرصة لدراسة المنطقة. ناهيك عن الحرص على تقصي المعلومات عن المنطقة قبل الدخول إليها.

وكل معنى من المعنيين مرتبط بخلفية استعمارية موجهة. فالهدف هو استكشاف المغرب تمهيدا لاستعماره أي التملك المعرفي قبل التملك العسكري. وبذلك يُعد عمل شارل دو فوكو، في زمنه، فاتحا لعصر جديد في المعرفة الجغرافية بالمغرب(17). بهيمنة الجانب الطبوغرافي(18). إلى جانب الاتنوغرافيا. وكل ذلك يعكس نظرة عسكري لحظوظ تقدم بلد هو المغرب(19).

يظهر الرحالة على دراية بأعمال سابقيه، مثل **علي باي**، من أجل المقارنة وإبراز التحولات التي طالت بعض المناطق مثلا مدينة تازة. كما يحرص على ذكر بعض الأعلام من جغرافيين ورحالة **كبطليموس، ابن خلدون، كايي، كاريت، رولف، لانز.**

وتتمثل إرادة المعرفة في تميز الكتاب بدقة علمية ملحوظة، وتتمثل في:

- الحرص على ذكر اليوم والشهر والساعة على مستوى الانطلاق والوصول والدخول والخروج،
- الاستعانة برسومات وخرائط تقريبية بهدف الإحاطة بالمكان وتجريده ذهنياً،
- الحرص على القياسات كطول وعرض الأنهار وأيضا عمقها وعلو المرتفعات،

- ذكر عدد السكان، وعدد اليهود منهم، لغتهم، نشاطهم، غناهم أو فقرهم، خضوعهم للسلطة المركزية أو عدمه،
- الحديث عن التنظيم السياسي والإداري لكل منطقة ولكل قبيلة مر بها،
- الحرص على إبراز الجانب الجغرافي للمناطق التي عبرها وخصوصياتها ومدى وعورتها،
- التركيز أيضا على الطرق والأنهار والسهول والجبال والزراعة والنباتات، ونوعية التربة.

ويظهر الهم المعرفي في القيام بتلخيصات وتراكيب لمراحل الرحلة. يقول مثلا ملخصاً نشاطه اليومي: «لم أعبر هذا اليوم إلا نهراً واحداً ذا أهمية نسبية هو واد أرجليم»[20].

ويبرز الطابع العلمي للرحلة في تغييب الذات، التي لا تحضر إلا فيما يتعلق بالخوف والأمن. فيقترب الرحالة من العالم المستطلع، لذلك يمكن أن ندرج الرحلة ضمن نمط الرحلة الاستطلاعية التي يغيب فيها تنويع المحكي ويظل قائما على الإخبار[21]. يهمه الموضوع أكثر من الذات، فلا نجد مساحات خاصة بالذات، مثلما تعودنا في النصوص الرحلية. فقد هيمن عليه الموضوع محاولا الإحاطة به وقياسه وتمثله ذهنيا عبر الصور برؤية حداثية تحول العالم إلى أرقام وأعداد وأشكال وقياسات على حد تعبير غاليلي. لذلك نلمس حضور الخرائط والرسومات التي تبعد الطابع الغرائبي الفانتازي المميز لأغلب الرحلات الأوربية إلى الشرق.

يبدو شارل دو فوكو، محكوماً بهاجس إخباري، وهو الأمر الذي حوَّل المحكي إلى تراكم للمعلومات بشكل أفقي، تبعاً للمهمة الاستطلاعية المحددة سلفا، على مستوى المسار والذهاب والعودة، انسجاماً مع إرادة المعرفة بخلفياتها العلمية والعسكرية الاستعمارية.

وهكذا يطلع العنوان، كنص مصاحب، بوظيفة الإغراء لنوعين من المتلقي: العسكري الاستعماري وأيضا طالب المعرفة، كما أنه يحدد خصوصية الكتاب، وهويته الرحلية، وتوجهه المعرفي الواضح، من خلال عدة محددات تلمسناها في الكتاب.

3 - المقدمة والدور الاستدراجي:

يمنح الاعتبار التصديري للمقدمة سلطة توجيه القراءة(22). لأنها تقترح على القارئ تعليقا مسبقا على النص الذي لا يعرف عنه أي شيء(23). بالنظر إليها كمكان يشرح فيه الكاتب السبب الذي قاده إلى الكتابة(24). كما تقدم معلومات عن النص وما يتعلق بظروف إنتاجه(25).

تتميز مقدمة كتاب «**التعرف على المغرب**» بكونها لاحقة على النص، كتبت بعد تحرير الكتاب. يغيب فيها الحديث عن دوافع الرحلة وأسبابها ولماذا اختار فوكو المغرب؟ لكن تحضر فيها ظروف إنتاج الرحلة. إذ طرح في بدايتها سؤالين، وهما: ما هو المسار الذي سأسلكه؟ وما هي الوسائل التي علي اتباعها لأسلك ذلك المسار؟(26).

يجيب عن السؤال الأول مؤكدا على الهم المعرفي وتحصيل معرفة بمناطق ظلت مجهولة في الأدبيات الرحلية والجغرافية. وأنه

يجب، حسب الإمكان، عبور المناطق التي لم تُكتشف بعد. ثم حدد المسار الذي سلكه وهو طنجة، تطوان، فاس، تادلة، وادي العبيد، دمنات، الأطلس الكبير، الصحراء المغربية، ثم درعة وروافد نهر زيز، والعودة من هناك إلى الأراضي الجزائرية عبر الأطلس الكبير مرة ثانية واستكشاف مجرى وادي ملوية، وكمرحلة أخيرة دبدو ووجدة ثم لالة مغنية[27].

وفي جوابه عن السؤال الثاني يؤكد أن الوسيلة هي التنكر مستفيدا في ذلك من تجارب سابقيه (كايي، رولف، لانز...) المستكشفين الذين اختاروا التنكر وأيضا استجابة لنصائح بعض المغاربة المسلمين ممن استشارهم قبل تنفيذ رحلته[28]. لكي تتم الرحلة في سرية تامة[29]. وبين أنه ظل حائرا هل يتنكر في زي مسلم أم يهودي؟ فاختار أن يتنكر في زي يهودي نظرا للصعوبات التي تعرض لها سابقوه ممن تنكروا بزي مسلمين؛ من أهم هذه الصعوبات الحرص على أداء الواجبات الدينية والمراقبة التي يمكن أن تحصل له من قبل المسلمين ليتأكدوا هل هو مسلم حقيقي أم لا؟ فاختار دو فوكو، التنكر بزي يهودي على الرغم من أنه يحط من قيمته لكنه يتيح له المرور متخفياً وبحرية أكبر[30]. خصوصاً وأنه قرر الذهاب إلى المغرب غير المستكشف بعد أن اختار أحسن الوسائل من أجل النجاح في مهمته. ثم أكد أنه حافظ على تنكره طيلة الرحلة، مبينا أن التنكر سمح له بالدخول إلى الملاح، حيث تمكن من تسجيل ملاحظاته الفلكية وتدوين ما سجله من ملاحظات. كما بيّن كيف كان يقضي ليالي كاملة متأملا فيما التقطه من ملاحظات أثناء التنقل [31].

اختيار التنكر هو نوع من المغامرة والمخاطرة بالحياة، والحرص على ذكره في المقدمة يهدف من ورائه التأكيد على أهمية التجربة وفرادتها. وهو باعث قوي يحرض على القراءة، ينسجم مع الدور الإغوائي الذي تطلع به المقدمة.

ثم أكد على ضرورة اصطحاب دليل ومرافق، ووقع اختياره على الربي مردوتشي، المعروف برحلته إلى السودان. مبينا أنه كان يحرص على أن يبقيه في الظل موفرا له سكنا فرديا، حتى يقوم بتسجيل ملاحظاته وفحصها. وأن يختلق الحكايات الفانتازية ليفسر بها إظهار شارل دو فوكو، للأدوات التقنية التي كان يحملها معه[32].

كما تحدث في المقدمة عن ظروف الرحلة؛ أي فعل الارتحال والتنقل، في ارتباط بالمسار وخصوصيات المكان المتنقل فيه، مشيرا إلى أن المغرب كان مقسما إلى منطقتين:

- **الأولى بلاد المخزن**: يمكن التنقل فيها بكل حرية وأمن وبدون تنكر،
- **الثانية بلاد السيبة**: أكبر من الأولى مساحة، لا يمكن الدخول إليها إلا عبر التنكر، ويظل الخطر يحدق بالرحالة على طول مسار الرحلة. ويبرز فيها أن الخطر لا يأتي من كون الرحالة مسيحيا. وإنما من كونه باحثا في إطار معرفة المنطقة تمهيدا لغزوها، وقد يُعتقد بأنه جاسوس، وإذا اكتشف أمره قُتل. أما المعتقد فيأتي في مرتبة ثانية. يقول: «إنهم يخافون الباحث أكثر مما يكرهون المسيحي»[33].

من وظائف هذه المقدمة أنها تبين مسار الرحلة وجدته ولماذا تم اختياره؟ وأيضاً أهمية الرحلة، والتأكيد على جانب السبق في استكشاف مناطق جديدة في المغرب. وتبرز، إلى حد ما طريقة عمل شارل دو فوكو وكيف كان يدون معلوماته. كما تطلع بدور استدراجي يهول التجربة الرحلية، ويغري بالدخول إلى النص وقراءته والقبض على ما هو مثير فيه.

43 - تعدد وظائف الرسومات والخرائط:

اقترح بليزل وجواناد (C. BELISLE et G. JOUANNADE) تصنيفا للنصوص المصاحبة وقد ميَّز بين سبعة أنماط من النصوص المصاحبة. وذلك بحسب سلم أيقونيتها:

- الصور الفوتوغرافية ومن وظائفها المركزية، البرهنة، التوضيح، الإيحاء واقتراح عناصر للتحفيز.
- الرسومات وأشكال العرض المماثلة.
- الرسم الخطي البياني لتقديم بعض المعطيات.
- الأورغانيغرام كشكل من أشكال الرسومات الخطية يستعمل لإبراز العلاقات المبنينة.
- تستعمل الخطاطات من أجل تقديم وتفسير الأشياء أو الظواهر المعقدة.
- الجداول وهدفها تحليل التقاربات والتشابهات بين العناصر.
- وأخيرا النصوص[34].

يستعمل العلماء والباحثون والمدرسون دائما العروض المصورة اعتقادا منهم أن تقنيات معالجة وتصوير المعلومة الصيغة الممكنة

لعرضها أحسن. وهنا يدخل كل ما يظهر بجانب النصوص من صور وخطاطات ورسوم بيانية وجداول وعناوين والهوامش المكملة للنص. وقد سار على دربهم بعض الرحالة والمستكشفين.

وعادة ما تستعمل الصور والرسومات والخطاطات، من جهة، نظرا لقدراتها الإقناعية، ومن جهة أخرى لتسهيلها عمليتي التعليم والتعلم. فهي وسيلة بداغوجية مساعدة للتعليم والتعلم. يتعلق الأمر بنص مصاحب بيداغوجي يرتبط بشكل دقيق بالصور ذات النمط الوظيفي(35). لأنها تمكننا من معرفة العالم. وهذا المسعى حاضر بقوة في كتاب «**التعرف على المغرب**». إذ نسجل حضوراً كبيراً للرسوم الجغرافية للأنهار والجبال وأيضا الخرائط.

وتطلع الرسومات والخرائط في الكتاب بمجموعة من الوظائف منها:

- وسيلة من وسائل تمثل العالم، تمثل العالم المغربي معرفيا قبل تملكه عسكرياً، تؤكد على حضور العيان والرغبة في التملك الذهني للعالم، تقدم رؤية عقلية للعالم المرتحل إليه.
- وسيلة إقناعية حجاجية تقوي فعل الإخبار المهيمن.
- تكسر رتابة السرد وخطيته وتؤكد عدم قدرته على تقريب الواقع.
- تقوم بدور توضيحي ديداكتيكي.
- تقيم فصلاً بين الرحالة العالم والرحالة العادي.

هكذا ننتهي إلى أن تنوع وظائف العتبات النصية في كتاب التعرف على المغرب؛ فالعنوان اطلع بوظيفة الإغراء لنوعين من المتلقي: العسكري الاستعماري وأيضاً طالب المعرفة، كما أنه يحدد

خصوصية الكتاب، وهويته الرحلية. أما المقدمة فقد بينت مسار الرحلة وجدته وسبب اختياره، وأيضا أهمية الرحلة، وسبقها في استكشاف مناطق جديدة في المغرب، وأبرزت طريقة عمل شارل دو فوكو، وكيف كان يدون معلوماته. كما اطلعت بدور استدراجي يهول التجربة الرحلية، ويغري بالدخول إلى النص وقراءته والقبض على ما هو مثير فيه. في حين تعددت وظائف الأيقونات وتراوحت بين الوظيفية الإقناعية والديداكتيكية والجمالية.

الهوامش

* ألقيت هذه المداخلة باليوم الدراسي حول العتبات في الرحلات الفرنسية إلى المغرب، بكلية الآداب وجدة، نونبر، 2009.

(1) حميد لحمداني، «عتبات النّص الأُدبي (بحث نظري)» ضمن مجلّة علامات في النقد - النادي الأُدبي بجدّة - مج 12 - ع 46 - شوّال 1423هـ/ 1993م، ص23.

(2) نفسه، ص 28.

(3) Gérard GENETTE، Seuils، Ed. Seuil، Paris 1987، p.376.

(4) Léo H. Hoek، « une merveille qu'intime sa structure : analyse sémiotique du discours paratextuel » in Degrés N 58، 1989، p.7.

(5) حميد لحمداني، م. م، ص 28.

(6) Charles Grivel، Production de l'intérêt romanesque، Ed. Hayes Mouton، 1973، pp.169-170.

(7) حميد لحمداني، م. م، ص 21.

(8) Jean François Six، Charles de Foucauld، Ed. Le livre ouvert، France، 2005، p.23.

(9) أحمد الأزمي، «رحلة دو فو كو إلى المغرب (1883-1884هـ» ضمن كتاب الرحلة والغيرية، تنسيق عبد الرحيم بنحادة وخالد شكراوي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 148، 2008م، ص 71.

(10) Jacques Fremeaux et Daniel Nordman، « La reconnaissance au Maroc de Charles de Foucauld » in Sciences de l'homme et conquête coloniale، Ed. Presse de l'école normale supérieur، Paris، 1980، p.79.

(11) Jean François Six، op. Cit، p.23-24.

(12) Ibid، p.24.

(13) شارل دو فو كو، التعرف على المغرب، ترجمة المختار بلعربي، منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، 1999م، ص 30.

(14) Christophe Mory، Charles de Foucauld، Ed. Flamarion، Paris، 2005، p.50.

(15) شارل دو فو كو، م. م، ص 11.

(16) نفسه، ص 27.

(17) Jacques Fremeaux et Daniel Nordman، Op. Cit، p.91.

(18) Ibid، p.91.

(19) Christophe Mory، Op. Cit، p.57.

(20) شارل دو فو كو، م. م، ص 62.

(21) عبدالرحيم مؤدن، الرحلة في الأدب المغربي، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2006م، ص 77.

(22) عبدالفتاح الحجمري،عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1996م، ص 40.

(23) Gérard GENETTE، Seuils، p.219.

(24) J. Marie Schaeffer، « Note sur la préface philosophique »، in Poétique، N 69، 1987، p.27.

(25) شعيب حليفي، هوية العلامات، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2005م، ص 49.

(26) Charles de Foucauld. Reconnaissance au Maroc. 1883-1884. Ed. D'aujourd'hui. Paris. 1888. p.9.

(27) Ibid. p.9.

(28) Ibid. p.9-10.

(29) Jacques Fremeaux et Daniel Nordman. Op. Cit. p.85.

(30) Charles de Foucauld. Op. Cit. p.10.

(31) Ibid. p.10.

(32) Ibid. p.10-11.

(33) Ibid. p.11-12.

(34) C. BELISLE et G. JOUANNADE. La communication visuelle. Paris. Les Éditions D'organisation. 1988.

(35) A. MOLES. L'image communication fonctionnelle. Tournai. Casterman. 1981. p. 90.

قراءة الصورة

ممارسة التناص في النقد العربي المعاصر

مصطفى بيومي عبدالسلام



(1)

منذ أن قدمت: «جوليا كرستيفا» صكاً لمصطلح التناص وتوضيحاً منهجياً للفكرة في نهاية الستينيات من القرن العشرين، أصبح التناص فكرة سائدة في الممارسات النقدية الغربية، فما أكثر عناوين الكتب والمقالات التي تحمل مصطلح التناص التي تؤكد شيوع الفكرة في التداول النقدي. ولم يكن الناقد العربي بعيداً عما تموج به الساحة النقدية الغربية من أفكار ورؤى جديدة، فلقد تلقف فكرة التناص وحاول تطبيقها على الأدب العربي منذ نهاية السبعينيات وأوائل الثمانينيات من القرن العشرين، وأصبح التناص فكرة سائدة في الممارسات النقدية الغربية، فما أكثر عناوين الكتب والمقالات التي تحمل مصطلح التناص التي تؤكد شيوع الفكرة في التداول النقدي. وقدم دراسات متنوعة على المستوى النظري والتطبيقي.

تضطلع هذه الدراسة بوضع ما أنجزه الناقد العربي المعاصر حول فكرة التناص موضع الفحص النقدي، ومحاولة فهم الكيفية التي قرأ بها الناقد النصوص من زاوية التناص. إنني أتصور أننا سوف نعمد إلى المستوى الشارح من النقد لكي نفحص المنطلقات والتصورات النظرية، والتأسيسات الإجرائية، والمبادئ التفسيرية

التأويلية. إن النقد في هذه الحالة ينعكس وعيه على نفسه ويصبح الفاحص والمفحوص في آن، ويتحول من لغة تصف موضوعاً غيرها إلى لغة تصف موضوعاً هو إياها.

لكن إذا كان الناقد العربي المعاصر أنتج دراسات كثيرة حول فكرة التناص، فهل تتسع هذه الدراسة لفحص مجمل الدراسات التي تم إنجازها حول فكرة التناص؟ لن تتسع، بطبيعة الحال، هذه الدراسة للفحص الإجمالي للمنجز، بل ربما يبدو مستحيلاً أن تقوم بعمل مثل هذا أو حتى أن تزعم أنها تقوم به، إن هذه الدراسة سوف تحاول أن تفحص الصورة الإجمالية لهذا المنجز؛ وربما تستبعد الصورة دراسات قدمها الناقد العربي المعاصر حول التناص؛ هذا الاستبعاد لا يعني أن هذه الدراسات ليست على قدر كبير من الأهمية، وإنما الاستبعاد يتم طبقاً لمقتضيات الصورة الإجمالية التي نحاول فحصها. وربما تعبر الصورة عن الوجه الإجمالي للمنجز، وهذا ما تسعى إليه الدراسة.

(2)

برزت فكرة التناص على استحياء في النقد العربي المعاصر وضمن إطار تحليل بنية الشعر العربي المعاصر في المغرب. كان محمد «بنيس»، فيما أعلم، أول من استخدم هذه الفكرة بوصفها استراتيجية تأويلية، وذلك في دراسته المعنونة بـ «ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب» (1979). لم يطلق «بنيس» مصطلح التناص أو أي من مترادفاته على هذه الاستراتيجية، وإنما وضعها تحت مسمى «النص الغائب»، وفي حدود ما أطلق عليه: «القراءة

الخارجية للمتن[1]، وفي إطار مشروع اختراق البنية الثقافية. لقد عاد «بنيس» مرة أخرى وقدم ترجمة للمصطلح، في كتابه: «الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، 3 - الشعر المعاصر» (1990م)، يكتب «بنيس»:

«كان تناولنا لمفهوم «التداخل النصي» في «ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب» جديداً على المتداول في الخطاب النقدي العربي، وهو ترجمة لمصطلح Intertextualite وبعد هذا العمل ظهرت دراسات عربية في المغرب أكدت أهمية هذه الخصيصة النصية، ولكنها فضلت ترجمة المصطلح بـ «التناص» الذي أصبح شائع الاستعمال في الخطاب النقدي العربي... ومن ثم فإن الطابع العفوي لترجمة «التناص» لا يسهم في إنتاج شبكة العلائق التي نستطيع بها الانتقال من وحدة إلى أخرى أو من جهاز مفاهيمي إلى غيره»[2].

قد يكون ما يطرحه «بنيس» وجيهاً حول فكرة ترجمة المصطلح بالتداخل النصي، ولكن ترجمته بالتناص قد شاعت في النقد العربي المعاصر بصورة قد يصعب تغييرها، فلقد أصبحت هذه الترجمة مسيجة الدلالة في الخطاب النقدي العربي. وما يبدو مهماً، على الأقل من وجهة نظر هذه الدراسة، ليس مناقشة الترجمة الصحيحة والدقيقة لهذا المصطلح، ولكن استخدامه وتوظيفه من قبل الناقد المعاصر. و«بنيس» نفسه لم يستخدم «التداخل النصي» ولم يستخدم «التناص»، واستخدم مصطلحاً بديلاً هو «النص الغائب» في دراسته عن الشعر العربي المعاصر في المغرب وألح أيضاً على فكرة النصوص الغائبة في كتابه الثاني المشار إليه أعلاه، على

الرغم من ترجمة المصطلح بـ «التداخل النصي»، يقول «بنيس»:

«نصوص الشعر المعاصر مكثفة بنصوص غائبة قدمت من أمكنة ثقافية وحضارية متنوعة، يمكن من خلالها رصد ثقافة موسوعية أصبحت تميز الشعراء المعاصرين»[3].

لكن ما يعنينا في هذا السياق هو الكيفية التي قرأ بها «بنيس» النص الغائب في النص الشعري المعاصر في المغرب. يطرح «بنيس» تحت عنوان: «تعريف النص الغائب» أن النص ليس منفصلاً عن كل علاقة خارجية بالنصوص الأخرى، ويعد شبكة تلتقي فيها عدة نصوص، وهي «نصوص لا تقف عند حد النص الشعري بالضرورة، لأنها حصيلة نصوص يصعب تحديدها، إذ يختلط فيها الحديث بالقديم، والعلمي بالأدبي، واليومي بالخاص، والذاتي بالموضوعي، مما يجعل قراءة النص الشعري بعيدة كل البعد عن النظرة الأحادية، التي تتعامل معه بوعي ساذج لا يقدر عن الكشف عن خبايا النص، كعمل متكامل، ومتاهة لانهائية، ترقد تحت صمته الواهي علاقات وقوانين ونصوص يصعب معها ادعاء القبض عليها كاملة في المرحلة الراهنة من البحث العلمي، والتطور التقني على الأقل» (صـ 251).

إن النص، كما يتصور «بنيس» معتمدا على «كرستيفا»، هو نظام يؤلف بين عدة أنظمة ويجمع بين عدة نصوص لا حصر لها، كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى. إن النص هو الاستمرار والانقطاع معاً، إنه «إعادة كتابة وقراءة لهذه النصوص الأخرى اللامحدودة، يمكن أن تحول النص إلى صدى أو

تغيير أو اجترار». وإذا كان النص ذا علاقة بنصوص أخرى، فإن هذه العلاقة تتم من خلال فعل الكتابة، ومن ثم فإن النص عندما يرتبط بنصوص أخرى «يحقق لنفسه كتابة مغايرة حتماً للنصوص الأخرى، بوعي خاص يتحكم في نسق النص» (ص 2-251).

في هذا الطرح النظري المختصر والدقيق أيضاً يصيب «بنيس» لب الهدف، وهو القناعة بوجود النص الغائب داخل المتن الشعري المعاصر في المغرب، ثم النظر إلى هذا المتن بوصفه قراءة وإعادة كتابة للنصوص السابقة عليه، أو المعاصرة له. وإذا كان «بنيس «أقر» بأن أي نص هو امتصاص وتحويل لوفرة من النصوص، فإن النص الغائب لم يكن على إطلاقه عند «بنيس» فهناك خصوصيات نوعية لهذا النص داخل المتن، هذه الخصائص النوعية هي «الاجترار، والامتصاص، والحوار» (ص 253)؛ وتترتب تلك الخصائص النوعية من الأدنى إلى الأعلى، فالاجترار يقع في المرتبة الأدنى بينما يكون الحوار في المرتبة الأعلى. والاجترار قرين التقليد، أو بعبارة «بنيس» هو: «تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكني»؛ والامتصاص هو: «الإقرار بأهمية هذا النص، وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحول، لا ينفيان الأصل، بل يسهمان في استمراره كجوهر قابل للتجديد»؛ أما الحوار فهو أعلى مرحلة من النص الغائب أو من قراءته، إذ يعتمد الحوار «النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة تحكم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه» (ص 253).

وبعدما حدد «بنيس» الخصائص النوعية للنص الغائب دلف إلى تحديد عام للمتن الغائب «بنيس» أهم مصدر ثقافي (ص 254)، وتشتمل تلك الذاكرة الشعرية على المتن الشعري العربي المعاصر

(صـ255)، والمتن الشعري القديم (صـ 256) والمتن الشعري الأوروبي (صـ 257)، والمتن الشعري المغربي. وثانيها: الحضارة العربية بوجوهها المتنوعة التي تلتحم مع الذاكرة الشعرية في المتن موضع الدراسة (صـ 258). وثالثها: وجوه الحضارة المغربية (صـ 259). ورابعها: الثقافة الأوروبية (صـ 260). وينتهي «بنيس» إلى تحولات النص الغائب مطبقاً ما طرحه نظرياً على الشعر العربي المعاصر في المغرب (صـ 261). فهذا النص امتص نصاً آخر، وذلك اجتر نصاً معيناً، وذاك دخل في علاقة حوار مع نص آخر.

إن اللافت للنظر في قراءة «بنيس» للنص الغائب هو الرصد لأشكال النص الغائب، وكأنه يحدثنا عن مصادر النصوص، ولم يحدثنا في الوقت نفسه عن الكيفية التي تمت بها عملية الامتصاص أو الاجترار أو الحوار، وإنما اكتفى بالقول إن هذا النص تحاور أو امتص أو اجتر من المجال الشعري سواء ما كان منه قديماً أو حديثاً أو معاصراً، أو من الثقافة العربية، أو من التاريخ، أو من الكلام اليومي، أو من غير ذلك. لقد ذكرت سلفاً بأن التحديد النظري أصاب لب الهدف فكان دقيقاً فيما يخص مسألة التناص أو التداخل النصي أو النص الغائب، لكن التطبيق لا يعدو أن يكون رصداً لأشكال النص الغائب المختلفة، فلم يقدم «بنيس»، فيما أظن، تأويلاً للنص يعتمد على علاقته اللامتناهية بنصوص أخرى، وقدم رصداً لمصادر النص. إن فكرة التناص تنظر إلى النص بوصفه كتابة منقطعة عن كل نقطة بدء وعن كل أصل، فجميع النصوص متناصة، و«بنيس» اجتهد في تحديد الأصل والبدء.

أما النقطة الجديرة بالملاحظة فهي تقسيمه النوعي للنص الغائب، وتراتب التقسيم، فالعلاقات بين النصوص ليست مسيجة

ومحدودة بهذا الشكل التقني، فكل قراءة تجتهد في أن تؤّل النص بافتراض شبكة لامتناهية من العلاقات، لأن النص مشيد من نصوص سابقة أو معاصرة، إنه يعيد ما كتب سلفاً. وهذه العلاقات تتبدل وتتغير مع كل قراءة يمكن أن تكشف عن المتناص، فيما يراه «بنيس» اجتراراً ربما يكون في قراءة أخرى علاقة تستحق الجهد التأويلي. إن تحديد نوعيات النص الغائب بهذه الطريقة يحيلنا على علاقات بسيطة وواضحة تتعارض مع جوهر فكرة التناص، وتحيلنا بدورها إلى حالة من التفسير الاستهلاكي، إن صح لي أن أستخدم ذلك الوصف، وتقطع عنا، في الوقت نفسه، النظر إلى النصوص بوصفها إنتاجية في المقام الأول.

ذكرت سلفاً بأن فكرة التناص برزت على استحياء في قراءة «بنيس» لظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، لكن قيمتها، على الأقل تاريخياً، تكمن في أنها المحاولة الأولى من نوعها التي حاولت الاستفادة من فكرة التناص على الرغم مما يكتنفها من أفكار تقليدية أصابتها ببعض القصور. لقد اقتنص «بنيس»، فيما أظن، شرف المحاولة الأولى في النقد العربي المعاصر.

(3)

في دراسته عن «التناص وإشاريات العمل الأدبي» (1984)، يقدم «صبري حافظ» طرحاً نظرياً حول فكرة التناص، أو بعبارة أخرى: يدخل التناص دائرة الكتابة النظرية في اللغة العربية. ويفتتح «حافظ» دراسته بالإشارة إلى ما تموج به ساحة النقد الأدبي المعاصر من تغييرات واستقصاءات جديدة تهدف إلى اكتشاف

أبعاد النص الأدبي، وأن النقد العربي المعاصر عليه أن يخرج من شرنقة ماضيه القريب الذي بدا مفعماً بالحيوية والخصوبة مع «طه حسين» و«محمد مندور»، ثم تراجع بعد ذلك خطوات وقع فيها أسيراً للتكرار والكسل العقلي(4).

ينبغي، إذن، أن يجدد النقد العربي المعاصر دوره الفعال وذلك بالانفتاح على الرؤى النقدية الجديدة، والانفتاح قرين الدرس والفحص لتلك الرؤى الجديدة بما يسمح بالحوار مع التراث النقدي العربي الناصع. هذا التراث النقدي، فيما يتصور «حافظ» عُني:

«بالكشف عن «سر الصناعتين» و«عيار الشعر» و«أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز» حتى يكون النقد بحق «منهاجاً للبلغاء وسراجاً للأدباء» يعرفون به «أحكام صنعة الكلام» وطبيعة «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر» ويتمكن عبره من الكشف عن «مساوئ الشعر» ومحاسنه ومن «الإبانة عن السرقات» و«الوساطة بين الشاعر وخصومه» و«الموازنة» بينه وبين غيره من معاصريه أو سابقيه كما استطاع النقد أن يحدد «طبقات فحول الشعراء» ومعايير الحذق والإجادة وأن يبين «ما يجوز للشاعر في الضرورة» وما ينبو عن الذوق أو الجرس اللغوي» (ص 9).

لقد أجمل «حافظ» النقد العربي القديم بتلك العبارات الرائقة الجميلة، وكأن هذا النقد يتآلف مع بعضه البعض لكي يخرج بهذه الصورة الرائعة، فلقد تم الجمع بين ابن سلام وحازم القرطاجني، وبين ابن طباطبا وعبدالقاهر الجرجاني. إن هذه الصورة الرائعة الجميلة تنفي أن يكون هذا النقد مؤسساً على الاختلاف الذي

يباعد بين الآمدي وعبد القاهر أو بين ابن سلام وحازم، كما أنها تفترض مسبقاً وقبل فحص فكرة التناص أن النقد الأدبي في تراثنا العربي قد ركز جل اهتمامه على النص وتمكن من الموازنة بين الأطر النظرية والإجراءات التحليلية، يكتب «حافظ»:

«اهتم النقد العربي بالشكل، وجعل النص مدار التجربة النقدية قبل أن يطلع علينا النقد الأدبي المعاصر بمفاهيمه عن بنية النص وعن الخصائص الشكلية التي تعطيه طبيعته الأدبية وعن تفاعلية النصوص التي نعرفها الآن باسم التناص» (صـ 9).

كان ذلك التمهيد بمثابة المقدمة التي تفترض النتائج أو أنه سوف يؤدي بنا إلى نتائج معينة. لقد استبق «حافظ» النتائج قبل فحص مفهوم التناص في النقد الغربي المعاصر، مقرراً أن:

«التناص واحد من المفاهيم الحديثة التي نجد لها بعض البذور الجينية الهامة في نقدنا العربي القديم والتي تطرحها المحاولات النقدية المعاصرة في سعيها الدائب لتأسيس نظرية أدبية حديثة» (صـ 9).

لقد بدأ «حافظ» مقاله بالإشارة إلى فكرة الفهم للأفكار الجديدة والحوار معها. لكن هذا الفهم وذلك الحوار يعتمد، من غير شك، على إنجازات التراث النقدي الزاهر، وانتهى في تمهيد دراسته إلى أن تلك الرؤى النقدية الجديدة اهتم بها النقد العربي القديم وركز عليها قبل أن يطرحها النقد المعاصر. ولكي يزيل هالة الرهبة التي تحيط بالمفاهيم الجديدة، فإنه يسوق فيما أطلق عليه «واقعة تناصية» مدخلاً للتعرف على أن «أغلوطة استقلالية النص

الأدبي التي تتبناها بعض المدارس النقدية والتي تنطوي بدورها على تصور إمكانية أن يصبح النص عالماً متكاملاً في ذاته مغلقاً عليها في الوقت نفسه. وهي إمكانية معدومة إذا ما أدخلنا المجال التناصي في الاعتبار، وإذا ما اعتبرناه مجالاً حوارياً في الوقت نفسه» (صـ 12).

ويبدأ «حافظ» بتناول الأفكار الأساسية التي طرحها «بارت» و«لوتمان» حول ماهية النص وخصائصه وطبيعة العلاقات الفاعلة فيه. ويعتمد «حافظ» على مقال «بارت» من العمل إلى «النص» في إيضاح مفهوم النص عن «بارت» ويشير «حافظ» في بداية عرضه لمقال «بارت» إلى أنه طرح مفهوم النص كبديل لمفهوم العمل، ويتم ذلك طبقاً لما أطلق عليه «حافظ»: «جدلية الإحلال والإزاحة». لكن «حافظ» يعتقد بأن المفهوم الجديد لا يستبدل كلية المفهوم القديم، وإنما «يحتاج إليه ويتفاعل معه باستمرار، إذ يعيد الجديد تعريف القديم ويمكننا من رؤيته في ضوء جديد، ثم مايلبث هذا القديم الذي أعيدت رؤيته أن يكشف لنا عن بعض ما في الجديد من أبعاد خافية» صـ 12). إنني أعتقد، خلافاً لما يطرحه «حافظ»، بأن «بارت» لم يستبدل مفهوماً بمفهوم معتمداً على إعادة تعريف القديم، فمقال «بارت» المشار إليه سلفاً يدمر المفهوم القديم تماماً، ولا يمكن لهذا القديم الذي تم تدميره أن يعيد تعريف الجديد بأي وجه من الوجوه أو أن يكشف عن الأبعاد الخافية في الجديد. فما طرحه «بارت» هو حال من التحول من القديم، والنسق المغلق، والمعنى الثابت، والاستهلاك، إلى الجديد، والنص المنفتح على ما عداه، ولعبة الدال التي لا تكف عن الاختلاف والإرجاء والإنتاجية.

وهذا ما يجعل النص قرين فاعلية التناص التي تشتغل في ذلك الإطار. لكن أن نتصور أن «بارت» استبدل وأعاد تعريف القديم، فهذا لم يفعله «بارت» ولم ينشغل به أيضاً.

ويستمر «حافظ» في عرض مقال «بارت» منتهياً إلى نتيجة تصل إلى أن «الجديد لم يعد تعريف القديم أو أن هذا القديم لا يمكن أن يقدم إضاءة لهذا الجديد، إن النص من خلال تحديدات «بارت»، وفي عبارات «صبري حافظ» هو:

«مجال منهجي لا يعرف البدايات، ولا تحده تقسيمات، ولا يخضع لسلطة التسلسلات الهرمية. فهو إشارة مفتوحة على عدد لانهائي من تعددية المعاني والدلالات، لأنه بناء بلا إطار ولا مركز يتميز بالحركية والفاعلية المستمرة، وينطوي على تعددية المعاني الذي لا يمكن أن تقتنصه شبكة التفسيرات، لأن له طبيعة انفجارية. كما أنه يتفاعل مع غيره من النصوص، وينتمي إلى مجال تناصي، ولكنه يطيح في نفس الوقت بخرافة الأصول والمصادر، ولا يعترف بمفهوم الأبوة، لأن مفهوم التناص يقضي عليه. وهو يربط عملية الكتابة بعملية القراءة الخلاقة والفعالة التي تتعامل معه من منطلق المتعة والمشاركة في تحقيق يوتوبياه الاجتماعية الخاصة» (صـ 16).

ثم ينتقل «حافظ» إلى «يوري لوتمان» وفحصه لمسألة التناص والعلاقات غير النصية مقرراً أن «لوتمان» ينطلق من تقسيم «سوسور» الذي يفرق بين اللغة والكلام، كما يفيد أيضاً من التغيرات الناجمة عن إعادة طرح «باختين» لكثير من قضايا اللغة وكثير من مسلماتها وذلك في دراسته المهمة عن «الماركسية وفلسفة اللغة».

ويعرض «حافظ» لبعض السمات البنائية للنص التي يطرحها «لوتمان» مشيراً إلى أن هذه التحديدات تثري ما تم تقديمه سلفاً حول مفهوم النص عند «بارت»، «لأنها تدخل العلاقات والبنى غير النصية في تفاعل جدلي خلاق مع النصوص بصورة تضيء لنا بنية النص وتكشف عن آليات علاقاته الداخلية، لا في حركتها الداخلية فحسب ولكن في تعاملها مع العلاقات والقوى غير النصية في الوقت نفسه» (صـ 17). هذا التفاعل الجدلي الخلاق يؤدي، فيما يتصور «حافظ»، إلى وظيفة مزدوجة «تجعل مفهوم التناص ممكناً فلا يمكن الحديث عن التناص دون تصور بناء متماسك تقوم به العناصر النصية المختلفة بهذه الوظيفة المزدوجة والتي يمكن أن يكون لأحد شقيها مهمة تناصية» (صـ 21).

تحت عنوان «التناص»: السياق وازدواج البؤرة»، يفحص «حافظ» مفهوم التناص مشيراً في بداية هذا الفحص إلى أن التناص يهب النص قيمته ومعناه، فهو «يزودنا بالتقاليد والمواضعات والمسلمات التي تمكننا من فهم أي نص نتعامل معه والتي أرستها نصوص سابقة، ويتعامل معها كل نص جديد بطريقته، يحاورها، يصادر عليها، كل حالة من هذه الحالات ينميها ويرسخها ويضيف إليها، فالإطاحة بالتقاليد تنطوي في بعد من أبعادها على تثبيت المفهوم ذاته، ولو في شكل جديد» (صـ 22).

هل يحدثنا «حافظ» عن التناص أم أنه يحدثنا عن البيوطيقا التي تعتني بالتقاليد والمواضعات والتي يتمكن النص من خلالها في الحصول على نتائجه، وأيضاً يتمكن القراء من قراءة ذلك

النص. إن «حافظ» يتصور أن «أي كتابة أدبية جادة، سواء كانت إبداعية، نقدية، أو نظرية، تنطوي على قدر من التناص» (صـ 72). لكن ما هذا القدر الذي يفترضه «حافظ»؟ إنه قدر من «المعرفة الواعية الضمنية بما سبقها من نصوص، أو على الأقل بالتقاليد والمواصفات المتعارف عليها في هذا النوع من الكتابة» (صـ 22).

لقد كان تأثير «جوناثان كولر» طاغياً، فلقد اعتمد عليه حافظ في عرضه لمفهوم التناص، وبنوع خاص في دراسته عن: «الافتراض القبلي والتناص»، التي تم نشرها في كتابه «ملاحقة العلامات: السيميوطيقا، الأدب، التفكيك»[5]، واستعاد «حافظ» لغة «كولر» حول البويطيقا والتقاليد والمواضعات، كما استلهم فكرة ازدواج البؤرة منه أيضاً، لكن كان عرضه لفكرة التناص محكماً فيما يتعلق بالتمييز بين التناص ودراسة المصادر والتأثيرات، وصياغة كرستيفا، للمصطلح وتعريفها له، والآليات التي تنتج بها النصوص نصوصاً أخرى، وجهود «هارولد بلوم» في هذا المجال (صـ 6-22).

وينهي «حافظ» دراسته كما بدأها، فتحت عنوان: «التناص في مفاهيم البديع العربي»، يكرر «حافظ» ما طرحه في تمهيد دراسته حول رؤى النقد الجديد وعلاقتها بالنقد العربي القديم في عصوره الزاهرة، مؤكداً على التجاوز عن فكرة النقل والتعليق الهامشي على منجزات النظرية النقدية الحديثة في الغرب. هذا التجاوز يتأصل، فيما يتصور «حافظ»، بفكرة الحوار الجدلي الخلاق بين هذه الإنجازات وإنجازات النقد العربي الناصع. إن «حافظ» يعتقد بأننا لن نتمكن من «الإسهام الفاعل في هذه الثورة

النقدية المعاصرة ومن إعطائها كشوفها خصوصية متميزة تمكننا من إثراء ممارساتنا النقدية التطبيقية وتعميقها» إلا من خلال مد هذه المفاهيم الجديدة في تربة نقدية صالحة؛ هذه التربة النقدية الصالحة هي التراث النقدي الناصع، وإنجازات علم البديع فيه الذي يتناول (أي ذلك العلم) «مجموعة كبيرة من المفاهيم التي تثري فهمنا للتناص وتفتح أمام أي دراسة عربية فيه الباب إلى إضافات واستقصاءات هامة» (صـ 7-26).

ويقدم «حافظ» مسرداً لمصطلحات البديع والبلاغة القديمة العربية التي يمكن أن تسهم في بلورة المفهوم (صـ 29-30)، منتهياً إلى أن المصطلحات البديعية «تنطوي على أفكار تناصية هامة. لا تشير فحسب إلى أن النقد العربي قدسبق له أن طرح الكثير من أبعاد مفهوم التناص كما قدمه النقد الغربي المعاصر، ولكنها تتناول بعض الأفكار الهامة التي يمكن أن تضاف إلى الجهود الرامية إلى تطوير مفهوم التناص على الصعيد النظري. فمفهوم التوشيح الذي يعرفه ابن حجة الحموي بأنه «أن يكون معنى أول الكلام دالاً على لفظ آخره، ولهذا سموه التوشيح لأنه ينزل المعنى منزلة الوشاح وينزل أول الكلام وآخره منزلة محل الوشاح من العاتق إلى الكشح»، يطرح فكرة أن هناك تناصاً داخل النص الواحد، وأن عملية بلورة المحددات النصية على قدر من التعقيد والفاعلية في النص الواحد. ولا أريد أن أستسلم لإغراءات التعرف على الآفاق التي تفتحها مثل هذه الدراسة لأن مكان هذا في دراسة مستقلة» (صـ 30).

إن طرح فكرة الجدل الخلاق بين المنتج النقدي الغربي والمنتج النقدي العربي القديم تستحق النظر إليها بنوع من التقدير، ولكن هل أقام «حافظ» هذا الجدل الخلاق؟ لا أعتقد ذلك، فكل ما فعله هو البحث عن جذور للمفهوم المعاصر في تربة علم البديع والبلاغة القديمة. هذا البحث، كما يتصور «حافظ»، ربما يعطي شرعية الممارسة لهذه المفاهيم الجديدة الوافدة. وإذا كان حافظ أقر بعدم «فرض أي من العالمين على الآخر» (ص 26)، فإنه استخدم استراتيجية وصل المفهوم الجديد بالمفهوم القديم. لكن عملية وصل المفهوم أو المفاهيم المعاصرة بالمفاهيم القديمة تتم من خلال تأول المنتج العربي القديم وإنطاقه بالمفهوم المعاصر، ومن ثم تلغي هذه العملية الشروط المعرفية والتاريخية للقديم والوافد أو الجديد على السواء.

وربما أتصور أن الناقد العربي المعاصر يتضجر كثيراً من عملية الاستهلاك المعرفي للمنتج النقدي المعاصر أو الغربي، ويؤدي به هذا التضجر الاستهلاكي إلى تلك الممارسة. وإذا أضفنا إلى ذلك ما يشعر به الناقد من ضغط الصراع الدائم بين هيمنة الغرب وانتشاره الاستعماري أو الكولونيالي وفرض سطوته وبين الشرق الذي يتلاشى أمام تلك الهيمنة ويتضاءل أمام أشكال قوة الغرب، فإننا سوف نفهم كثيراً ذلك الدور وتلك الممارسة التي يقوم بها الناقد. إنها تبدو نوعاً من المقاومة الخفية المستترة لتلك الهيمنة والانتشار الكولونيالي؛ لكنها، في الوقت نفسه، ليست إسهاماً معرفياً يمكن أن يوصف بالفاعلية أو الابتكار الخلاق.

وربما أعتقد أن مصطلحات البديع العربي التي قام بسردها «حافظ» التي تطرح فكرة علاقات النصوص يمكن أن نجد لها بدائلها في البلاغة العربية، ولم تكن فكرة التناص استثماراً لتلك البدائل بقدر ما كانت خروجاً على التوصيفات المحددة للعلاقات بين النصوص، وخروجاً على أفكار نقد المصادر والتأثيرات. ولقد أشار «حافظ» عند عرضه لفكرة التناص إلى أن التناص يختلف عن نقد المصادر والتأثيرات، لكنه لم يقتنع بأن البلاغة القديمة والنقد العربي القديم كانت مخلصة تماماً لفكرة أنساب النصوص ونقائها، ورد كل مصنوع إلى صانعه. وربما صاغت مصطلحاتها الخاصة بالعلاقات بين النصوص ضمن إطار هذه الفكرة.

(4)

وإذا كان «صبري حافظ» لم يشرح كثيراً كيف تشتغل العلاقات بين النصوص في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. واكتفى بطرح القضية على أمل العودة إليها في دراسة مفصلة، فإن كثيراً من النقاد العرب المعاصرين حاولوا تقديم دراسات تؤكد طرح القدماء لقضية التناص وتداخل النصوص. ويجب الإشارة إلى أن النقاد والبلاغيين العرب القدماء قدموا، من غير شك، وصفاً دقيقاً للعلاقات بين النصوص، لكن لا يمكن أن ننظر إلى تلك التوصيفات على أنها إدراك لفكرة التناص؛ فالعلاقات بين النصوص في التصورات النقدية والبلاغية القديمة علاقات واضحة ومحددة وتشير إلى رد كل مصنوع إلى صانعه، ولم تتجاوز هذه الفكرة إلى فكرة تحويل الأنظمة أو الأنساق العلاماتية إلى

أنظمة وأنساق علاماتية جديدة، أو إلى فكرة الدال الذي لا يحيل إلى مدلول ثابت لكنه يحيل إلى سلسلة من الدوال اللامتناهية التي تؤكد الطبيعة الخلافية – الإرجائية للدال والكتابة على السواء. هذه الطبيعة الخلافية الإرجائية تضع النص في علاقات غير محددة مع غيره من النصوص، وتشير إلى فكرة تبعثر النص وانفجاره، أي تفرق دمه بين النصوص. إن النص هو حالة من الاقتباسات والاستشهادات، هو آثار لنصوص لانهائية، وعلى الناقد، إذن، أن يدرك تلك الطبيعة التناصية للنصوص التي لا تشير إلى علاقات واضحة ومحددة، وأن يجتهد في تأويل هذا التبعثر والانفجار.

في دراسته عن «قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني»، يقدم «محمد عبدالمطلب» فصلاً عن التناص يبدؤه بتحديد الدلالة المعجمية لمصطلح التناص، وتحديد مفهومه كما ورد في النقد الغربي المعاصر(6). ثم ينتقل إلى الدرس العربي القديم طارحاً بقدر من التفصيل ما طرحه «صبري حافظ» من قبل، مقراً بأن الدرس النقدي القديم قد «تنبه» إلى ظاهرة تداخل النصوص، وخاصة في الخطاب الشعري، بل إن هذا التنبيه أخذ طبيعة تحليلية، حاول فيها أن ينزل في صورة التداخل إلى أدق مظاهرها، سواء ما تم منها عن وعي، أو كان بغير وعي. وتعددت في هذا المجال مجموعة المصطلحات التي تدقق في جزئيات التداخل» (ص 154).

ويطرح «عبدالمطلب» مصطلح الاقتباس، على سبيل المثال، بوصفه شكلاً تناصياً يتمثل في عملية الاستمداد، وعملية الاستمداد تتيح للمبدع أن يحدث انزياحاً محدوداً في خطابه. ويتم تأول

الاستمداد على أنه ذو طبيعة معينة، وهي أن يتخلص النص الغائب من هوامشه الأصلية، ويصبح «جزءاً أساسياً في البنية الحاضرة، أي أنه يتحرك داخل ثنائية (الحضور والغياب) على صعيد واحد» (صـ 154). إن المتأمل لفكرة الاقتباس في الدرس النقدي والبلاغي القديم لا يمكن أن يقر بذلك التأول لقد ارتبط الاقتباس بالقرآن الكريم والحديث الشريف، و«عبدالمطلب» أشار إلى أن من يقوم بعملية الاقتباس يطمح إلى «إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شيئاً من القرآن أو الحديث النبوي» (صـ 154)، فكيف لتلك الثقافة أن تقر فكرة الاستمداد لكي يصبح النص المقتبَس (بفتح الباء) جزءاً من البنية الحاضرة. إن هذه الثقافة كانت حريصة على رد كل مصنوع إلى صانعه، ورد كل مقتبس إلى أصله الذي تم الاقتباس منه؛ فما بال النصوص المقدسة، هل يمكن للمبدع أن يجعلها جزءاً من بنية نصه، وأن يلغي انتماءها المقدس لتصبح نصاً بشرياً؟ هذا ما لا أعتقده ولا تقره تلك الثقافة التي يتأول «عبدالمطلب» منها فكرة الاقتباس ويحيلها على فكرة التناص. لقد أقر البلاغيون والنقاد هذه الفكرة لأنها تزيد الكلام جمالاً ومهابة، وكانوا يطلقون على الخطبة التي تخلو من الاقتباس بالقرآن الكريم بتراء، أو بعبارة أخرى: «كانوا يسمون الخطبة التي لا توشح بالقرآن بتراء»[7]. واشترط البلاغيون والنقاد على أن الاقتباس لا يكون إلا من القرآن الكريم والحديث الشريف، أو بعبارة «الجرجاني»: «الاقتباس: وهو أن يضمن الكلام نثراً كان أو نظماً شيئاً من القرآن»[8]؛ وهذا يعني أن النص المقتبَس (بفتح

الباء) أعلى قيمة من النص المقتبِس (بكسر الباء).

ويستمر «عبدالمطلب» في تأول المصطلحات التي تؤكد مظاهر التداخل النصي مثل التلميح والتضمين والتوليد منتهياً من ذلك إلى أن القدماء «حاولوا التوغل إلى كل الاحتمالات الممكنة في عملية التناص» (صـ 156)؛ والتوغل كان قرين قضية شمولية هي السرقات الشعرية التي «اختص بدراستها من له مواصفات محددة، فليس كل من تعرض لها أدركها، ولا كل من أدركها استوفاها واستكملها - كما يقول القاضي الجرجاني - إذ التعرض لهذا المستوى من الدراسة الشعرية يحتاج إلى قدرات خاصة في التمييز بين الأقسام أو الأصناف، والرتب والمنازل، حتى يمكن إنزال كل تداخل نصي منزله الذي يناسبه، من السرقة والغصب، أو الإغارة والاختلاس، وحتى يمكن تدقيق العلاقة بين طرفي الأخذ، وهل تعتمد على الإلمام أو الملاحظة أم لا؟» (صـ 158). لقد كان لقضية السرقات الشعرية، فيما يرى «عبدالمطلب»، أسبابها الخارجية والداخلية، ودواعيها الفنية واللغوية، مما هيأ لها مساحة واسعة في المؤلفات النقدية القديمة.

أما «عبدالقاهر الجرجاني» شيخ البلاغيين القدماء، الذي تم تخصيص الدراسة له بوصفه واحداً من أعظم نقادنا القدماء، فقد وقف وقفات متعددة مع مظاهر التداخل بين النصوص، وهو في ذلك، كما يرى «عبدالمطلب»، «لا ينفصل عن نظريته في النظم وإنما يؤسس موقفه على ضوء من خيوطها التي تنتظم في مستوى الظاهر أو الباطن» (صـ 159). ويفصل «عبدالمطلب» القول، من خلال دراسة دقيقة لنظرية النظم، في معاينة «عبدالقاهر» لأشكال

التداخل النصي، منتهياً إلى أن «الناظر في متفرقات التناص عند عبدالقاهر يدرك استغراقه لمعظم ظواهره فيما جمع تحت (السرقات) وهوامشها التي تتعلق بها» (ص 189).

إن قضية السرقات الشعرية، عند «عبدالقاهر» أو غيره من النقاد القدماء، مؤسسة على فكرة نسبة النص إلى صاحبه أو إلى مبتدع معناه الأول، ولذلك تمتلئ كتب النقد بفكرة الشاعر الأول الذي قال كذا، والذي أبدع معنى لم يسبقه إليه أحد؛ ويبدو صحيحاً، كما طرح «عبدالفتاح كيليطو»، أن دراسة السرقات «مبنية على البحث عن أول من افتض المعاني الشعرية، ثم عن سلسلة الأولاد الذين أنجبتهم هذه المعاني... فالمعاني تلقح، والتلقيح يؤدي إلى الحمل، والحمل تتبعه الولادة. من معنى أصلي تتولد معانٍ جديدة ومختلفة، وهذا يعود بنا إلى صورة السلف والخلف... التي توحي بسلسلة من المعاني تبدأ بالمعنى الأب وتتواصل بالمعنى الابن والمعنى الحفيد إلى أن تبلغ حفيد الحفيد»[9].

ليس هناك ما يمنع أن نفهم جيداً ما قدمه النقاد القدماء حول العلاقات بين النصوص، وسوف أكرر ما قلته سلفاً بأن هذا الجهد يستحق منا التقدير لأنه أدى دوراً تاريخياً ومعرفياً في الثقافة الإنسانية. لكن ما نراه عيباً أن نتأول هذا الجهد النقدي ونستنطقه بمفهوم معاصر مثل التناص؛ إن هذا يفقد الدرس النقدي قيمته التاريخية، ماذا يعني أن نقول إن «عبدالقاهر» قد طرح فكرة التداخل بين النصوص أو التناص قبل أن تطرحها تصورات ما بعد البنيوية؟ إن هذا يعني، فيما أظن، شيئاً واحداً وهو أننا لا نؤمن ولا نثق كثيراً بالقيمة المعرفية والتاريخية لـ «عبد القاهر»، وربما نستمد

قيمته بإحالته على مفاهيم معاصرة. إن القيمة المعرفية للتراث النقدي تكمن، فيما أظن، بأن ندرك جيداً الشروط التاريخية التي أنتجته وكيف كان هذا التراث مخلصاً لزمنه الخاص الذي أُنتج فيه. إنني لا أنكر أنني أصبت بحالات كثيرة من الدهشة عند مطالعتي للجهد النقدي الدقيق الذي اعتنى بالعلاقات بين النصوص، لقد كانت هذه الدهشة مقترنة بفكرة الإخلاص النقدي لمفاهيم معينة انطلقت فيها القرائح النقدية لتبرهن على شرطها التاريخي والمعرفي.

لا يكف النقاد المعاصرون عن ترديد هذه الفكرة، وهي أن التراث النقدي قد سبق أطروحات ما بعد البنيوية لفكرة التناص، وحسبي أن أقف سريعاً مع ناقدين آخرين، أحدهما ربط فكرة التناص. في كتابه «المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية» (2001)، وتحت عنوان: السرقات الأدبية/ التناص، يؤكد «عبدالعزيز حمودة» أن «السرقات الأدبية التي انشغل بها البلاغيون انشغالاً كبيراً لمدة قرنين على الأقل، هي البداية الحقيقية لمفهوم ما بعد الحداثي والمصطلح النقدي الباهر الذي استخدم للدلالة عليه وهو التناص»(10).

هل فكرة السرقات في النقد والبلاغة القديمة هي البداية الفعلية لفكرة التناص؟ لا أظن ذلك، فالفكرة تختلف اختلافاً جوهرياً عن فكرة التناص و«حمودة» نفسه قرأها، باقتضاب، في حدود الخصومة التي نشأت بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم، وأقر بأن هذه الفكرة «تعد تنظيراً أدبياً يحكم عمليات التأثير والتأثر ويحمي النص في نهاية الأمر من فوضى (اجتياح

حدود النص) التي جاء بها مفهوم التناص» (صـ 7 - 446). نعم إن التناص يختلف عن السرقات، التناص ينبع من فكرة اجتياح الحدود، فلم يعد النص ذلك الكيان المسيج الذي ينغلق عليه كتاب، إنه قرن لعبة الدال التي لا تكف عن التوالد والإحالة إلى دوال أخرى في سلسلة لامتناهية. وما يراه «حمودة» عيباً على فكرة التناص، ربما يتم النظر إليه على أنه خاصية مرتبطة بالنصوص أو الكتابة التي تعيد ما كتب سلفاً، مفتقدة لأصولها ومصادرها. مفهوم السرقة يتعارض جذرياً مع مفهوم التناص، فهو مفهوم يخضع لفكرة الأصل والمصدر، وينتج ضمن إطار فكرة الأخذ والاستفادة من نص سابق محدد. وعلى الرغم من ذلك، فإن «حمودة» لا يتردد في تأكيد التشابه بين السرقات والتناص:

«لقد أصبحنا الآن بعد الاستعراض السريع لقضية السرقات ثم التقنين النهائي الذي توصلت إليه البلاغة العربية. مستعدين للتوقف عند التشابه الذي أراه أكبر من أن يتجاهل بين مفهوم السرقات ومفهوم التناص.. كما بحثته أو صاغته جوليا كرستيفا، التي يرجع إليها المؤرخون للنقد المعاصر استخدام المصطلح الجديد» (صـ 451).

ومهما يكن ما طرحه «حمودة» حول نقاط التشابه بين التناص والسرقات، فإننا لا يمكن أن نطمئن إلى هذه النقاط لسبب بسيط هو انتماء كل منهما إلى دوائر وأنظمة معرفية وتاريخية مختلفة، والتشابه في تلك الحالة هو تشابه زائف لا يجد ما يعضده تاريخياً، فالأبجدية المعاصرة لفهم التناص «تقوم على نفي مفهوم «الملكية» في معناها الفردي الذي تدور حوله كل قضايا السرقات ومصطلحاتها

الوصفية في البلاغة القديمة، عربية وغير عربية، ذلك لأن مفهوم «الملكية» يلزم عنه، أو يلزم هو عن، مفهوم المؤلف الذي مات في الفرضيات التي تنبني عليها مفاهيم النص، شأنه شأن فكرة الأصل الأقدم أو النموذج المحتذى.. وكما نفت الأبجدية المعاصرة للتناص هذا المفهوم للملكية، بعد أن استبدلت بموت المؤلف حياة القارئ، فإنها نفت انغلاق زمن واحد على فعل التناص الذي يصل بين أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل، وذلك في حضوره المتعدد الذي يجعل من النص رسالة دائمة الحضور، مفتوحة على كل الأزمنة القارئة والمقروءة»(11).

أما الناقد الثاني، فهو «يوسف عوض» الذي يقرر في كتابه: «نظرية النقد الأدبي الحديث» (1991) أن «ابن سلام الجمحي» قد أدرك جوهر فكرة التناص في كتابه «طبقات فحول الشعراء»، يكتب «عوض»:

«لا يخالجنا شك في أن محمد بن سلام كان يدرك فكرة «التناص»... التي نقول بها في وقتنا الحالي، والتي تعني في مفهومها المبسط أن الإبداع الأدبي إنما يستند على الخبرة الأدبية السابقة، ذلك أن الأدب الجديد انزياح عن الأدب القديم، ولما كانت خبرة الشاعر الجاهلي تختلف عن خبرة الشاعر الإسلامي، كان من الضروري أن يعمل مفهوم التناص عند هذين الشاعرين بأسلوب مختلف، وأوجب أن يصنف محمد بن سلام شعراء كل فئة في مجموعة منفردة، واعتمد في تصنيف الشعراء في طبقاتهم على مبدأين أساسيين هما: التجانس والكثرة، ونقول في ذلك إذا كان التجانس يجيز وضع الشعراء في طبقات مماثلة، فإن الكثرة لا

تجيز ذلك في أحوال كثيرة، ومهما يكن من أمر فللتدليل على أن محمد بن سلام كان يعني جوهر فكرة التناص، تفسر الكثرة من منظور أنها كانت تعني عنده الخبرة، وبالتالي فإن الشاعر المكثر أكثر خبرة من الشاعر المقل؛ وذلك ما يجيز تصنيف هؤلاء الشعراء في طبقات مختلفة»[12].

إن «ابن سلام»، فيما أظن، لم يطرح مطلقاً استراتيجية معينة لقراءة النص الأدبي، وإنما كان الرجل راوياً للشعر أو هو مؤرخ أدب أكثر من كونه ناقداً، ولذلك وصفه «محمد مندور»، في كتابه: «النقد المنهجي عند العرب»، بأنه «لم يتقدم بالنقد الفني إلى الأمام شيئاً كبيراً»[13]. أما فكرة الكثرة والخبرة الشعرية أو الأدبية والمجانسة، فإنها لا تشير إلى نوع ما من القراءات التأويلية تعتمد على العلاقات بين النصوص، وإنما تشير إلى تصنيف كمي لا أكثر، ولذلك فإن «إحسان عباس» يؤكد أننا إذا «احتكمنا إلى مقاييسنا الأدبية لن نجد بين شعر الأعشى وشعر زهير أو النابغة شبهاً كبيراً، وترددنا في أن نضع أبا ذؤيب الهذلي مع النابغة الجعدي في طبقة واحدة، كما فعل ابن سلام، للتباين بين الشاعرين في أشعارهما»[14]. فإذا كان التجانس مشكوكاً فيه، والخبرة الأدبية لا علاقة لها بفكرة التناص، ومبدأ الكثرة يحيل إلى معيار تصنيفي لا أكثر ولا تحكمه ضوابط كيفية، فكيف يمكن أن نرى «ابن سلام» مدركاً لجوهر فكرة التناص كما طرح «يوسف عوض»؟

إنه يبدو مشروعاً أن نقدم دراسات نقدية وعميقة حول فكرة العلاقات بين النصوص كما تصورها النقاد والبلاغيون العرب القدماء. إن هذا النوع من الدراسات سوف يمكننا أن نفهم جيداً

الطرح المعاصر للعلاقات بين النصوص، ومدى الاختلاف الذي يضيف فيه اللاحق إلى السابق. هذا لا يعني أن نتأول الطرح القديم وأن نستنطقه بما ليس فيه، وإنما أن نضع المنتج المعرفي قديمه وحديثه موضع الفحص والمساءلة المستمرة. وإذا كان هناك نقاد أشرت إليهم سلفاً بأنهم تأولوا المنتج النقدي القديم وحاولوا إنطاقه بفكرة التناص، فإن هناك نقاداً حاولوا فهم العلاقات بين النصوص في التراث النقدي والبلاغي من أجل البحث عن كيفية فهم العرب القدماء لعلاقات النصوص بعضها ببعض، وعن الخلفية التي تحكمت في التقعيد لها، ومن ثم وضع اليد على طريقة التفكير في النص العربي. وحسبي أن أشير في هذا المقام إلى ما قدمه «سعيد يقطين» في كتابه: الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث»، حيث طرح مبحثاً للعلاقات النصية عند العرب القدامى، ولم يكن «يقطين» يسعى في هذا المبحث إلى استنطاق التراث النقدي بما ليس فيه بقدر ما كان يسعى إلى عملية الفهم والتجاوز، يكتب «يقطين»:

«لا نريد ونحن نحاول تناول آراء العرب القدامى حول علاقات النصوص ببعضها، أن نقول إن «التناص» موجود في تراثنا، وإن العرب سبقوا الغربيين إليه. فمثل هذا الكلام له فطاحله الذين يرددونه في كل محفل ومقام متباهين ومزدرين. كما أننا لا نبغي أن نستخلص نظرية جديدة حول «التفاعل النصي» بناء على تجديدنا لآراء القدماء وترهينها. إن همنا الأساسي يكمن في سعينا إلى البحث عن كيفية فهم العرب لعلاقات النصوص بعضها ببعض، وعن الخلفية التي تحكمت في التقعيد لها. وهذا البحث سيمكننا

من وضع اليد على الذهنية التي أسهمت في طبع النص بطوابع معينة، وحددت علاقات النص اللاحق بالنص السابق. كما أن هذا سيساعدنا على مدى استمرار تلك الذهنية في الوعي والممارسة في وقتنا الراهن لدى مبدعينا وباحثينا. ولا شك أننا سنجد الكثير من الإشارات الدقيقة المهمة في تحديد علاقة النص اللاحق بالسابق، وسنعمل على الاستعانة بها في حديثنا عن علاقة الرواية بالتراث»(15).

هكذا يمكن أن يفيد الناقد من تراثه ليس بإحالته على المنتج المعاصر، ولكن بقراءته وفهمه في حدوده الخاصة، وفهم تسربه إلى العقل الأدبي المعاصر ومحاولة تجاوزه بمساءلته وفحصه.

(5)

لم تكتمل الصورة بعد، فما عرضناه حتى الآن يشير إلى دخول مصطلح التناص على استحياء في الممارسة النقدية العربية المعاصرة، وأيضاً دخوله دائرة الكتابة النظرية. وسنعمد في هذا المقام إلى طرح مفردات أخرى للصورة تمثلت في بروز التناص في الأدبيات العربية المعاصرة. وسنبدأ هذه المفردات بكتاب «محمد مفتاح»، «تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)». والمتأمل لعنوان الكتاب قد يصل إلى قناعة بأن «مفتاح» يقوم بتحليل الخطاب الشعري مستخدماً استراتيجية التناص، لكن هل استخدم «مفتاح» تلك الاستراتيجية في قراءة النص الشعري؟

ينقسم كتاب «مفتاح» قسمين، أولهما: عناصر لتحليل الخطاب

الشعري، وثانيهما: استراتيجية التناص. يشير القسم الأول إلى طرح نظري يضم فصولاً متنوعة، ويشير القسم الثاني إلى تطبيق الطرح النظري على قصيدة ابن عبدون. وعلى الرغم من أن القسم الأول انشغل بجملة من العناصر المستخدمة في تحليل النص الشعري ويشغل التناص عنصراً من تلك العناصر، فإننا لا نفهم كثيراً لماذا وضع «مفتاح» عنواناً للقسم التطبيقي يشير إلى استخدام استراتيجية التناص، وبالتالي لا نفهم أيضاً لماذا ألصق العنوان ذاته على غلاف الكتاب؟ هل ما كان يطمح إليه «مفتاح» هو حالة من الرطان البراق الذي لا يحيل إلى شيء سواه، أو بعبارة أخرى: هل استخدم «مفتاح» لـ «استراتيجية التناص» (بوصفها عنواناً ملصقاً على غلاف الكتاب، وعنواناً للجزء التطبيقي منه) يعد نوعاً من الجعجعة الفارغة التي لا تقدم ولا تؤخر؟

لقد تفنن «مفتاح» في لغة براقة أن يقدم لعمله على أنه جديد في بابه، عزيز لا يضن به إلا على غير أهله، ولم تحاول هذه المقدمة أن تسوق الحجج على وجاهة العمل أو الدفاع عن الأطر المنهجية التي استخدمها أو حتى التعريف بها، وكأن «مفتاح» منذ البداية يمارس حالة من سلطة الإقناع على قارئه، لا تسمح لهذا القارئ من مناقشة ما ورد في ذلك الكتاب الجليل الذي لن يتجشم «الدفاع عن صلاحيته لتحليل الخطاب الشعري»، ولن يدعي «أبداً أن لا منهاجية سواه»[16].

في مدخل الدراسة يؤكد «مفتاح» أنه استوحى من اللسانيات والسيميائيات أطره المنهجية، كما أنه يشير إلى أنه لم يعكف على مدرسة لسانية معينة على مستوى الدرس النظري ثم تطبيقها على

الخطاب الشعري، لأن «أية مدرسة لم تتفق إلى الآن في صياغة نظرية شاملة، وإنما كل ما نجده هو بعض المبادئ الجزئية والنسبية التي إذا أضاء جوانب بقيت أخرى مظلمة» (صـ 7). ولذلك يلجأ «مفتاح» إلى فكرة الانتقاء بين النظريات المختلفة، والتركيب بينها ليخرج ذلك الطرح النظري الذي يتم استخدامه في تحليل الخطاب الشعري. وتشمل عملية الانتقاء والتركيب من المجموعات الكبرى للنظريات اللسانية التيار التداولي، والتيار السميوطيقي، والتيار الشعري. وهذه التيارات «تتكامل أكثر مما تتناقص» (صـ15)، وذلك سوف يسمح للباحث، «مفتاح»، «أن يركب بين جزئياتها - بعد الغربلة والتمحيص - ليصوغ نظرية لتحليل خطاب ما» (صـ15). ويتصور «مفتاح» أن هذا التركيب قد يؤدي إلى نظرية كلية جامعة ندرك من خلالها خصوصيات النص الأدبي، وهي: «تراكم الأصوات، واللعب بالكلمات، وتشاكل التركيب، ودورية المعنى وكثافته وخرق الواقع، على أن هذه الخصوصيات احتمالية تتحقق بحسب المقصدية الاجتماعية، ومع ذلك، فإننا نظن أن تشاكل الإيقاع ودورية المعنى وكثافته وخرق الواقع هي من قوانين الخطاب الشعري التي لا تتخلف. وهذا ما تحاول الفصول الأربعة اللاحقة أن توضحه وتبرهن عليه» (صـ 14).

هذه الخصوصيات المرتبطة بالنص الأدبي، التي تم إدراكها من خلال «النظرية الكلية الجامعة بين اللسانيات الوضعية والذاتية» (صـ 16)، افتقدت خصوصية التناص ولم تناقش مطلقاً الطبيعة التناصية للنصوص، ذلك لأن تلك الخصوصيات تقترن على وجه العموم باللسانيات البنيوية التي تنظر إلى النص بوصفه

بنية منغلقة على نفسها وليست بنية متحولة عن بنيات أخرى. وعلى الرغم من ذلك فإن «مفتاح» يخصص للتناص فصلاً من فصول الطرح النظري، مقرراً في بدايته تحديد المفاهيم، مشيراً إلى أن المطلع على بعض الدراسات المتعلقة بالتناص قد يرى «تداخلاً كبيراً بين هذا المفهوم وعدة مفاهيم أخرى مثل «الأدب المقارن» و«المثاقفة» و«دراسة المصادر» و«السرقات» ولهذا فإن الدراسة العلمية تقتضي أن يميز كل مفهوم من غيره ويحصر مجاله لتجنب الخلط» (صـ 119). لم يفصل مفتاح بين التناص والمفاهيم الأخرى، واكتفى بالإشارة إلى فكرة التداخل بينهما، ويبرر عدم قيامه بهذا العمل بأن المساحة المخصصة للتناص لا تسمح بذلك، ويلجأ إلى استخلاص كليات أو قواعد تساعد على تحديد المفاهيم.

إن دراسة الأدب المقارن والمثاقفة والمصادر والسرقات تختلف من غير شك عن دراسة التناص، و«مفتاح» يؤكد التداخل بين هذه الأنواع المختلفة من الدراسات، ويدفع القارئ إلى أن يتخيل ما يشاء فيما يخص موضوع التداخل. ثم يحاول تحديد مفهوم التناص متكئاً على مفهوم النص مشيراً إلى أن هناك تعريفات مختلفة للنص منها البنيوي، وتعريف اجتماعيات الأدب، والتعريف النفساني الدلالي، وتعريف اتجاه تحليل الخطاب. وأمام هذه الوفرة من التعريفات لا يملك «مفتاح» سوى التركيب بينهما في عبارات مختصرة تمثل فيما يعتقد المقومات الجوهرية الأساسية، منتهياً إلى أن النص: مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة» (صـ 120).

وينقلنا «مفتاح» سريعاً إلى التناص، فبعد ما بيّن مقومات النص فإنه يمكن أن يهمل بعضاً منها «بقرار منهجي» (صـ

120)، ولا نعلم ما السبب وراء هذا الإهمال وبالتالي يقودنا ذلك إلى التعرف على التناص بوضع اليد على مقوماته. وإذا كانت «كرستيفا» (أو لورنت ريفاتير أو آريفي) لم تقدم تعريفاً جامعاً مانعاً لفكرة التناص فيما يتصور «مفتاح»، على الرغم من أنها صاحبة التوضيح المنهجي الأول لهذه الفكرة، فإن «مفتاح» كعادته يلجأ إلى تركيب هذه التعريفات ليستخلص مقوماته منها، منتهياً إلى أن التناص هو: «تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة» (صـ 121). وربما نتساءل عن كيف علم مفتاح أن «كريستيفا» لم تقدم تعريفاً جامعاً للتناص، وهو لم يستعن قط بأي من كتاباتها، وقائمة مصادره تخلو من أي عمل لـ «كرستيفا»، كما أنها تخلو من كتابات «بارت» التي ناقش فيها فكرة التناص، اللهم إلا كتاب «بارت»: «نقد وحقيقة»، وهذا الكتاب يعبر عن مرحلة «بارت» البنيوية وقد صدر في عام 1966. إن ما استند إليه «مفتاح» في عرض مفهوم النص قد تغير تماماً في أواخر الستينيات، فلم يصبح النص ذلك الكيان المغلق الذي يهدف إلى فكرة توصيل المعلومات والمعارف، لقد أصبح النص إنتاجية تتعارض مع أي استخدام اتصالي أو تمثيلي للغة. هذا المفهوم الذي تغير هو الذي دفع فكرة التناص إلى البروز، بعبارة أخرى: إن «مفتاح» يحدثنا عن التناص من خلال المفاهيم البنيوية واللسانية، ولم يدرك «مفتاح» أن التناص هو قرين الطرح ما بعد البنيوي أي قرين لعبة الدال والكتابة المنقطعة عن كل نقطة بدء وكل أصل. هذا ما يفسر لنا تصور «مفتاح» بأن هناك تداخلاً بين التناص وبين الأدب المقارن ودراسة المصادر والتأثيرات والسرقات، ويفسر لنا، أيضاً، حصر

وتحديد مجالاته النوعية في المعارضة والمعارضة الساخرة والسرقة والإلماح، وفيما يطابقها في الثقافة العربية القديمة مثل: المعارضة، والناقضة، والسرقة (صـ 2-121).

لم يكن التناص، فيما أعتقد، تسمية بديلة للمعارضة والسرقة والمعارضة الساخرة، وإنما هو حالة من التفكير في طبيعة النص، تلك الطبيعة التي تدمر ثبات المعنى وتعالي المدلول وخرافة الأبوة والنسب أو الأصل. إن مفتاح يعتقد بأن التناص هو تسمية عصرية للمصطلحات القديمة، ووقع أسيراً للتقسيمات البلاغية العتيقة مثل: «التناص الضروري والاختياري» (صـ 122)، والتناص الداخلي والخارجي (صـ 124)، وهل يكون التناص في الشكل أم في المضمون (صـ 129). هذه التقسيمات تشير إلى تقليدية المعالجة ومحاولة البحث عن الأصل، عن المركز، فليس هناك ما يمكن أن نطلق عليه ضرورة أو اختياراً في مجال التناص، فكل النصوص متناصة، ولا يقع التناص في الشكل أو في المضمون، إن التناص يشير إلى عملية تحول الأنظمة أو الأنساق إلى أنساق جديدة، فليس هناك شكل وليس هناك مضمون، هناك امتصاص وتشرب وإنتاج أو إعادة إنتاج؛ وبالكيفية ذاتها ليس هناك داخل وخارج، فما يكون هو حالة من التبعثر والتشظي والانفجار والتبدد، أي أن النص يتم تأمله داخل نص المجتمع والتاريخ.

أما القسم التطبيقي في هذا الكتاب، الذي يقع تحت عنوان: «استراتيجية التناص»، فإنه لم يستخدم تلك الاستراتيجية مطلقاً، وإنما كان تحليلاً لغوياً لقصيدة «ابن عبدون» يرتكز على الأصوات والمعجم والتراكيب لاكتشاف بنيات ثلاث أساسية: بنية التوتر،

وبنية الاستسلام، وبنية الرجاء والرهبة. لقد كان «شربل داغر» محقاً عندما وصف قراءة «مفتاح» بأنها قراءة انتسابية بقوله:

«كما نتحقق أيضاً من أن عودة مفتاح إلى التناص لدرس قصيدة ابن عبدون تبقى انتسابية، لا ضابط لها أبداً، ولا يقتضيها المنهج في صورة لازمة ومتسقة، إذا جاز القول»[17].

ويظل السؤال قائماً لماذا أطلق على هذه القراءة استراتيجية التناص؟!

وأظن أننا بحاجة إلى الانتقال إلى مفردة أخرى من مفردات الصورة...

(6)

بدت الصورة في المفردة السابقة قاتمة، فهي تبدو متسقة للوهلة الأولى، ولكن تأمل هذا الاتساق يفضي بنا إلى حالة من الفوضى المفهومية التي لا يحكمها قانون سوى قانون الاتساق الخارجي. أما المفردة التي نحن بصددها الآن فهي مفردة مشرقة، ودراسة نقدية متقنة، وضعت قوانين الانحراف عن المألوف جنباً إلى جنب مع قوانين الطبيعة التناصية للنصوص، مكتشفة ما أطلقت عليه بيوطيقا الانحراف التي يمكن معاينتها وتأملها من منظور التناص.

في دراسته عن «طراز التوشيح بين الانحراف والتناص» (1989)، يقدم «صلاح فضل» فحصاً نقدياً للتوشيح، حيث يشير في بدايته إلى مدائنها التي ولدت فيها، ولم يكن من قبيل المصادفة أن يكتشف «تراسلاً شائقاً بين جماليات المكان وملامح الإنتاج الفني الذي تخمر في حضنه وتشرب روحه، وتشكل بطابعه»[18]؛

وعلى الرغم من ذلك، فإن ذلك الفحص الذي يقوم به «فضل» يتجاوز عن القراءة التاريخية لهذا الجنس الأدبي، ويكتفي بالإشارة إلى ذلك التطابق المدهش بين «جملة الملامح الأسلوبية البارزة للموشحة، وهذه الصورة الطريفة للمدينة المطرزة اللعوب» (صـ 70)، متجهاً إلى فحص الخصائص النوعية للموشحة، التي تشير إلى «انحرافها الحاد عن نموذج القصيدة المشرقية وخروجها عن إطاره، وهو انحراف أندلسي في صميمه أدت إليه ضرورات الزمان والمكان» (صـ 70). ولهذا السبب يتصور «فضل» بأن الجهد النقدي المبذول من قِبل الباحثين، للمباعدة بين الصفة الأندلسية والموشحات وذلك بإرجاعها إلى أنماط المخمسات المسمطات المشرقية، يغيب عنه «الوعي بشبكة العلاقات النصية والتاريخية معاً» (صـ 70).

هذا الانحراف الأندلسي للموشحة عن القصيدة النموذج يتجلى في ثلاثة مستويات متراكبة، يختص المستوى الأول منها بالبنية الموسيقية، والثاني بتداخل المستويات اللغوية، والثالث بكسر النمط الأخلاقي، فتحت عنوان: «تنضيد البنية الموسيقية، يرصد «فضل» انحراف الموشحة الموسيقى متمثلاً في مبادئ ثلاثة وهي: «الاعتماد على التفعيلة بوصفها وحدة للوزن بدلاً من البحر، ومزج البحور في الموشحة الواحدة؛ وارتكاز الإيقاع على اللحن المصاحب على الوزن العروضي فحسب» (صـ 71). هذا الانحراف الموسيقي بأشكاله الثلاثة لم يكن رخصة تجيز للوشاح أن يستخدمها في موشحته، وإنما هو معالم أساسية ومائزة للموشحة. فإذا عدل الوشاح عن هذا الانحراف وقوم معوجه رجع إلى جنس الشعر، وأنتج موشحاً

شعرياً مرذولاً. ويتصور «فضل» أن بعضاً من الباحثين لم يستوعب هذا الأمر حتى الآن، فقد يقوم هؤلاء بإخضاع الموشحة قسراً لعروض الخليل مما ينتج عنه إخماد لثورتها الموسقية (صـ71)؛ فالموشحة تعتمد على التفعيلة بدلاً من البيت، وترتكز على فكرة التنضيد المتساوق المتوازي فتبدع نسقاً مرتباً وتحافظ عليه وتعمد إلى تكرار النمط الذي تتخذه وتلتزم به بالإضافة لتكرار القافية المتنوعة. ويقودنا هذا الانحراف إلى الانحراف الثاني وهو مزج البحور، ويعد من «خواص البنية الموسيقية للموشحات، ومظهر بارز من مظاهر كسرها للإطار العروضي للقصيدة» (صـ 72). أما المظهر الثالث للانحراف في البنية الموسيقية للموشحة يتمثل في الاتكاء على التلحين، حيث إن التلحين يقوم بعملية جبر للكسور العروضية، كما أنه يكمل مسافاتها الإيقاعية؛ «فإذا قرأت أبيات بعض الموشحات بدون موسيقى بدت كأنها نثرية لا إيقاع يضبط أنغامها، ولا وزن ينتظمها؛ فإذا جرت على يد الملحن أضاف إليها من اللوازم الموسيقية والتكملات اللحنية ما تصح به» (صـ 72).

يمثل تداخل المستويات اللغوية المبدأ الثاني لانحراف الموشحة عن القصيدة النموذج. فإذا كانت القصيدة النموذج، كما قننتها نظرية عمود الشعر في النقد العربي القديم، تتأسس، فيما يرى «فل»، على نظرية اللقاء اللغوي، بالمعنى الذي يتطلب «قدراً عالياً من بكارة اللغة، وجزالة اللفظ، وشرف المعنى، والتئام النسيج، بحيث تنتمي القصيدة إلى مستوى رفيع وفريد دون خلط أو تفاوت، وكلما أمعنت القصيدة في صبغتها البدوية الأصيلة اقتربت من المثالية المنشودة لدى النقاد والبلاغيين في جملتهم، واكتسبت درجة عالية

من النبل والصفاء» (صـ 72)، فإن الموشحة تخرج عن هذا العمود الشعري، وتكسره لتتخذ مساراً مضاداً له، وتتبني «على تداخل المستويات اللغوية وتجمع في نسيجها بين ثلاثة خيوط، الفصحى المعربة، والعامية الملحونة، والأعجمية الرومية» (صـ 3-72). ويرى فضل أن هذا التداخل بين المستويات اللغوية في الموشحة هو شرط وجودها وتحققها، فبدون هذا التداخل لا يمكن أن تستقر تقاليد الموشحة، «فيخصص الجزء الأخير منها وهو الخرجة للمستويات العامية والأعجمية، والخرجة هي الجزء المهم في البنية... ويظل التفاوت اللغوي هو الخصوصية الشائقة والفارقة بين القصيدة والموشحة» (صـ 73).

وإذا كانت الموشحة قد انحرفت في بنيتها الموسيقية، وقامت بعملية تدمير لنظرية النقاء اللغوي بإقرارها تداخل المستويات اللغوية، فإن ذلك يؤدي بنا إلى المستوى الثالث للانحراف، الذي أطلق عليه «فضل»: كسر النمط الأخلاقي. لقد عمدت الموشحة إلى الإطار الأخلاقي الصلب الذي «تكلس حول الإبداع الشعري فأصابه بالجمود والنمطية فقفزت من فوقه، ولعبت بقوانينه وجعلت العبث المحسوب من تقاليده... فعلى حافة العلاقة المسنونة بين العقل والعبث والتعبير والتصوير، تتراءى أمام الفنان أعمق مظاهر الحياة وأوضح معالم الوجود الواقعي للإنسان في المجتمع، دون تكلف أو ادعاء أو تصلب» (صـ 75). ويلفت فضل انتباهنا إلى أن معظم الخرجات الخارجة أو التي تكسر الإطار الأخلاقي الصلب قد وردت على لسان امرأة أو فتاة، وأنها تمثل طفرة في سياق الموشحة، «لتحقق إلى جانب تعدد الأصوات... المفارقة البينية بين المستويات

الجادة والعابثة وبهذا تختلف الموشحة عن قصيدة المجون في الشعر العربي، فكلها يتسم بهذا الطابع المتسق، أما الموشحة فتشق النظام السائد وتزاوج بين حالات الحياة» (صـ 75).

وبعدما انتهى «فضل» من فحص مظاهر الانحراف في الموشحة ينقلنا إلى المحور الثاني من دراسته وهو معاينة الموشحة من منظور التناص، فتحت عنوان «التناص والشعرية» يشير «فضل» إلى ما ذكره «جريماس» و«كورتس»، في معجمهما التحليلي للسميوطيقا واللغة، في تعريف التناص، وإقرارهما بأن «باختين» هو أول من استخدم مفهوم التناص، وقد لفت الانتباه بحيوية الإجراءات التي يمكن أن تمثل تحولاً منهجياً في نظرية التأثيرات (صـ 76). ويعود «فضل» إلى «باختين» ليجد لديه فصولاً ممتعة عن الشعرية وحوارية اللغة التي يمكن أن تلقي ضوءاً غامراً يفيدنا في فهم خاصية التناص كما تتجلى في الموشحة. ثم يتقدم «فضل» خطوة أخرى لمعاينة مفهوم التناص كما طرحته «جوليا كرستيفا»، التي اشتهرت بأنها أبرز من قدمه للنقد الحديث، وتستند «كرستيفا» إلى أن أي فضاء نصي هو فضاء متعدد الأبعاد، وهو ما تطلق عليه اسم التناص، فمن خلال هذا المنظور فإن الدلالة لا يمكن أن تعد رهينة شفرة وحيدة بل تتقاطع فيها عدة شفرات، وإنتاج النص ينمو خلال حركة مركبة من إثبات نصوص أخرى ونفيها (ص76). ويشرح «فضل» الكيفية التي يمكن من خلالها الإفادة من هذا المفهوم وتطبيقه على الموشحة بقوله:

«وإذا كانت القصيدة العربية تعيش وهم البكارة اللغوية، عندما يشترط فيها نقدياً نقاء صوتها الشعري وتفرده، وخصوصية أبنيتها التركيبية، وتوحد مستواها الإبداعي للمؤلف، بحيث لا يشتم منها أية شبهة للالتقاء بأصوات أخرى، وإلا عُد ذلك من قبيل السرقات التي مثلت نسبة عالية من كتب التحليل النصي التي تأخذ بهذا المنظور، إذا كان ذلك كذلك فإن الموشحة تقصد إلى النموذج المضاد، عندما يعمد الوشاح إلى اختيار خرجة أعجمية، من بقايا أغنية شعبية رومانسية، أو عامية من قطعة غنائية دارجة، ويبني عمله الشعري عليها، على النحو الذي يتضمن اعتداءً جسوراً على الحدود الفاصلة بين العوالم المختلفة؛ إنه بذلك يجرح بتلذذ الحس القومي والتاريخي والفني، ليصل إلى أقصى درجات الإمتاع الغنائي، ويقيم تجربته في هذه القصيدة المضادة على أنقاض الحياة السابقة للنص المأخوذ، بلغة غير عذرية، على نحو يقربه من شعرية الواقع المعيش، بتقلباته التاريخية، وخبرته المتراكمة في الحياة والفن» (صـ 77).

أما قراءة الموشحة من منظور التناص، فإنه يتخذ طريقين أحدهما تعدد الأصوات، والثاني هو ترجيع الأصداء وإشباع النموذج، والطريق الأول يتكئ على الخرجة في الموشحة بوصفها المظهر المحدد لتعدد الأصوات، فعندما «يعمد الوشاح إلى اقتطاع جزء من أغنية أعجمية أو عامية على أساس منظومته، أو تعدداً مفترضاً، وذلك بأن يجتهد الوشاح أولاً في تمثل موقف ما على لسان شخص آخر يعبر عنه، ثم يأخذ في إتمام عمله متقدماً في النهاية إلى البداية، ولابد له في كلتا الحالتين من إقامة دليل لغوي مادي

يشير إلى هذا التعدد، فلا تأتي الخرجة إلا عقب إيراد إشارة لفظية تحدد اختلاف من ترد على لسانه عن مؤلف الموشحة» (صـ 77). أما الطريق الثاني فإنه يعتمد على فكرة البؤرة المزدوجة، وهي فكرة اقتبسها «صبري حافظ» في دراسته عن «التناص وإشارات العمل الأدبي» من دراسة «جوناثان كولر» الشهيرة: «الافتراض القبلي والتناص» وقد أشرت إلى ذلك من قبل، ويتم توظيفها من قِبل «فضل» ببراعة متقنة، «إذ يتجلى ازدواج البؤرة بشكل بارز في الموشحات التي تكتب كلها على نمط نموذج سابق عليها: إذ يتراءى النموذج الأول دائماً خلف ما يوازيه، ومع هذا اللون من المعارضة كان قائماً في بعض الأحيان في القصيدة، إلا أنه أصبح من قوانين الموشحة ونظامها المطرد» (صـ 79).

هذه هي القراءة التي قدمها «صلاح فضل» لـ «طراز التوشيح بين الانحراف والتناص»، وهي قراءة، كما أشرت سلفاً، وضعت قوانين الانحراف عن المألوف جنباً إلى جنب مع قوانين الطبيعة التناصية للنص، مكتشف ما أطلقت عليه بيوطيقا الانحراف التي يمكن معاينتها من منظور التناص، أما اللافت للانتباه في هذه القراءة أنها لم تبدأ من مفردة التناص لافتراض شبكة من العلاقات النصية يتم تأول وفهم المرشحة طبقاً لها، فما قدمته العكس تماماً، إنها بدأت بيوطيقا الموشحة، واكتشفت كيف حصلت تلك الموشحة على نتائجها الأدبية، وهي نتائج نتجت من غير شك بعلاقات تدميرية بالنص أو بالنصوص السابقة عليها، ويأتي التناص بعد ذلك ليؤكد تلك الطبيعة الانحرافية للموشحة عن طريق تعدد الأصوات وإشباع النموذج.

قراءة «فضل» متقنة ودقيقة، لكنها تؤدي بنا إلى نصف «فضل» بأنه بيوطيقي تجاوز عن البنية المنغلقة على نفسها إلى آفاق البنية المنفتحة على ما سواها، وقراءة النصوص ثقافياً أو وضع نص الموشحة ضمن إطار نص المجتمع والتاريخ. هذا أيضاً يبرر لنا احتفاء «فضل» بفكرة «كولر» عن ازدواج البؤرة، التي تعني أن التناص «يلفت انتباهنا إلى أهمية النصوص السابقة، ملحاً على أن استقلالية النصوص هي فكرة مغلوطة وأن أي عمل يكتسب معناه فقط لأن أفكاراً معينة تمت كتابتها سلفاً، وكأن التناص يركز، من ثم، على المفهومية أو الإدراكية على المعنى، ويقودنا التناص إلى أن نتأمل النصوص السابقة بوصفها مساهمات لشفرة ما تجعل النتائج المتنوعة للدلالة ممكنة، فالتناص يصبح مسمًى هزيلاً لعلاقة عمل ما بنصوص معينة سابقة، وإنما هو تحديد أو تعيين مشاركته في الفضاء الخطابي لثقافة ما: أي العلاقة بين نص ما واللغات المتنوعة أو الممارسات الدالة لثقافة ما... ومن ثم فإن دراسة التناص ليست استقصاءً للمصادر والتأثيرات كما يتم إدراكها بطريقة تقليدية: إنها تطرح شبكتها المتسعة لتشمل الممارسات الخطابية مجهولة المصدر والشفرات المفتقدة لأصولها، التي تجعل الممارسات الدالة للنصوص المتأخرة ممكنة»[19].

ويجب الانتباه إلى أن المسافة بين «كولر» و«فضل» ليست بعيدة، فهما متشابهان إلى حد كبير، وكلاهما بدأ بيوطيقياً: لقد قدم «كولر» دراسته عن «البيوطيقا البنيوية» عام 1975م، التي حملت مع مجموعة من الكتب الأخرى الوعي البنيوي داخل الأكاديمية الأمريكية، وليس بعيداً عن هذا التاريخ، ففي عام 1978م قدم

«فضل» دراسته عن «نظرية البنائية في النقد الأدبي»، التي قدمت البنيوية مع كتابات أخرى إلى العالم العربي، وانتهى «كولر» و«فضل» إلى هجر التزمت البنيوي إلى الآفاق المتسعة لما بعد البنيوية؛ أو بعبارة أخرى: إن دراسة «فضل» لـ «طراز التوشيح بين الانحراف والتناص» هي علامة التحول من البنيوية إلى ما بعدها.

(7)

إن هذه الصورة لن تكتمل، فيما أتصور، إلا إذا توقفنا عند تلك المفردة الأخيرة، وهي مفردة شائقة تستدعي أن نطلق عليها بروتوكول القراءة التناصية. في كتابه «ذاكرة الشعر» (2002)، يقدم «جابر عصفور» محوراً عن النص الإحيائي تتقاسمه مباحث ثلاثة، أولها: ما بين الإحياء والتناص، وثانيها: تناص الشعر الإحيائي، وثالثها: انفتاح التناص الإحيائي.

في مبحثه الأول يطرح «عصفور» مفهوم الإحياء الأدبي من حيث هو مفهوم يرادف مفهوم «البعث» الذي يحدد طبيعة العلاقة بالماضي، وهي علاقة تشير إلى «الخاصية النوعية للنهضة الأدبية التي كانت تطمح إلى استعادة الازدهار الأدبي القديم، والوصول به إلى أقصى ما يمكن أن يحققه شاعر رأى نفسه وريثاً لأسلافه ونداً لهم في الوقت نفسه»[20]. وإذا كان الإحياء كذلك فهل يمكن أن نتصور فعل الإحياء أو البعث بوصفه فاعلية من فاعليات التناص أو أن نتصور ترادفاً في الدلالة بين الإحياء والتناص؟ هذا السؤال تبعث عليه، كما يتصور «عصفور»، العلاقة النصية التي تصل اللاحق بالسابق في هذا الشعر، والتي ترد علاقات الحضور فيه

على علاقات الغياب، ويحدث ذلك في التجاوب الدلالي الذي تشير به النصوص إلى النصوص، أو تردد به النصوص أصداء غيرها الذي يكمل معناها، فتغري بطرح السؤال عن حال وجود «التناص» في هذا الشعر من حيث هو حال وجود يمكن أن يتطابق وفعل «الإحياء» في المعنى والدلالة» (صـ 26).

إن «عصفور» يعتقد بعدم إمكان التطابق بين فعل التناص وفعل الإحياء، لأن التطابق بينهما ينطوي على تشويه لمعنى التناص كما ينطوي على عدم إدراك لطبيعة فعل الإحياء. لكن نفي التطابق بين التناص والإحياء لا يمنع من تأمل هذا الشعر الموصوف بالإحيائي من منظور التناص، فبعيداً عن توصيفه الذي هو «نوع من التثبيت الارتجاعي لدلالات هذا الشعر في بعد واحد من أبعاده، هو البعد التراثي الذي يستعيد به الشاعر اللاحق الشاعر السابق على سبيل الإحياء أو البعث»، وبعيداً عما أطلق عليه «عصفور»: «القولبة التأويلية التي تفسر الكل بالبعض»، فإنه يمكن تأويله والنظر إليه من منظور التناص، فهو «إبداع يتأبى على قولبة المسمى التأويلي الذي يحصره في بعد واحد»، وهو نص من النصوص يتضمن «وفرة من النصوص المغايرة» أبرزها النصوص القديمة التي يتمثلها بقدر ما يتحدد بها على مستويات متباينة» (صـ 27).

وإذا كان النص الإحيائي هو نص من النصوص يتأبى على القولبة التأويلية والمدلول الثابت أو المتعالي، فلماذا لا يغدو فعل الإحياء مرادفاً لفعل التناص؟ إن «عصفور» يتصور أن «التناص أشمل من أن يختزله المعنى الضيق للتقليد، وأعقد من أن تستوعبه التقنيات المحدودة لوسائل التضمين أو الاقتباس أو المعارضة أو

الموازنة»، فالأبجدية المعاصرة لفهم التناص تقوم على «نقض التجزئة البلاغية للأعمال الأدبية... كما تقوم على إزاحة الأصل النموذجي الذي ترتد إليه النصوص... ومن ثم التخلص نهائياً من مفهوم العمل الأسبق (في الوجود والرتبة) الذي يحاكيه العمل المتأخر (في الوجود والرتبة)... وتقوم هذه الأبجدية إضافة إلى ذلك، على نفي مفهوم المؤلف الخالق... على نحو أسهم في إعلان موت المؤلف... وكان الإعلان قرين التشظي الذي انطوت عليه معاني النص في العقود الثلاثة الأخيرة، خاصة بعدما استبدل نقد ما بعد البنيوية بمفهم العمل مفهوم النص، وبالنص المغلق النص المفتوح أو النص المتناص» (صـ9-28).

في تلك العبارات المختصرة الدقيقة يحدد «عصفور» الأسس المعرفية التي يشتغل مفهوم التناص بمقتضاها، وهي عينها تلك الأسس التي يتأسس عليها نقد ما بعد البنيوية، ثم يدلف مباشرة إلى تحديد مفهوم التناص كما يفهمه بمعنى قريب، مع الاحتراس، من المعنى الذي حددته «جوليا كرستيفا»، يكتب «عصفور»:

«التناص تحول نسق (أو أنساق) علامة إلى نسق آخر (أو أنساق) على نحو يستلزم منطوقاً جديداً، منطوقاً تحدده العلاقة المتوترة بين الأنساق، خصوصاً ما تؤكده هذه العلاقة من هوية خلافية تتحدد بها دلالات النص في علاقته بغيره، حتى في أقصى درجات انفتاحه أو مراح دواله. وينبني هذا الفهم بداهة، على ما ينفي وجود النص المغلق كالدائرة، أو النص المكتمل في ذاته وبذاته، المستقل تمام الاستقلال عن غيره، ويستبدل به حضور النص المفتوح الذي هو مجرَّة من المعاني، أو شبكة متصلة بشبكات

لانهائية من الشفرات، متوثبة بالحركة المغوية للدوال الغاوية» (صـ29).

بهذا المعنى الذي يتحدد به مفهوم التناص، فإنه لا يمكن أن يدخل في بابه فعل الإحياء، لأن التسمية «لا تنطوي على معنى تحول نسق إلى نسق، وتفضي إلى منطوق جديد يتضمن دلالة الانقطاع»، ومفهوم الإحياء نفسه يومئ إلى «حركة تبادل مغلق داخل النسق نفسه، واستعادة جزئية يستحضر بها العمل اللاحق العمل السابق... فالإحياء عود على بدء في فعل الاستدار التي يتحول بها الماضي إلى حاضر، والحاضر إلى ماض، وفي هذه العودة ما يؤكد انغلاق كل عمل على نفسه، واكتماله حول معنىً بعينه، هو مقصده الذي يومئ إلى ذات غير مزاحة عن المركاز في تقلبها ما بين الزمن الماضي والزمن الحاضر» (ص 30).

إن التناص ينطوي على دلالات مغايرة تماماً، فهو يرفض فكرة المصادر والتأثيرات أو المعارضة التي تقترن بمعنى من معاني المنافسة، إنه يتأسس على مفاهيم متنوعة مضادة لمفاهيم تقليدية ترتبط بنقد المصادر وعمليات التأثير الأدبي، ومضادة أيضاً للمفاهيم البنيوية التي «أغلقت البنية على مركز ثابت، ومن ثم على نص مكثف بنفسه منقطع عن غيره» (صـ 33). وينبني على مبدأين أساسيين، أولهما: «غياب الأصل النموذجي عن حضور النص، وانزياح مركزه أو تشظيه بلا فارق»، وثانيهما: «انفتاح النص على مزاح الدوال التي لا تعوقها أسوار تنغلق على النص أو تنغلق به» (صـ 33).

هكذا يقوم «عصفور» بنقض وتفكيك مفهوم «الإحياء» الذي

يحيل إلى دلالة ثابتة وقولبة تأويلية تفسر النص في علاقته المرتدة بالأصل النموذجي، مستخدماً مفهوم التناص الذي يحيلنا إلى تدمير الدلالة الثابتة، والمعنى المتعالي المرتبط بفكرة الإحياء، والنظر إلى النص، أيّاً ما يكون، بوصفه ممارسة ثقافية دالة لا يمكن أن تنفلت من فاعلية التناص. هذا النقض والتفكيك يؤدي بنا إلى المبحث الثاني في دراسة «عصفور» وهو معاينة التناص في النص الذي تم وصفه بالنص الإحيائي، وإن كان التناص هو «حال وجود النص من حيث هو شبكة علائقية تتأسس بالعلاقة المتبادلة بينها وغيرها من الشبكات»، فإنه يمكن النظر إلى شعر الإحياء، بعيداً عن معنى الإحياء نفسه، بوصفه نصاً «يتضمن وفرة من نصوص مغايرة»، ونسيجاً من «الاقتباسات والإحالات والأصداء السابقة والمعاصرة التي تخترقه بالكامل» (صـ 37).

وإذا كان مفهوم «الإحياء» قد أسس تقليداً قرائياً لهذا الشعر، بالمعنى الذي نرى فيه قصائد الإحياء «أقرب إلى نصوص القراءة التي وصفها «رولان بارت» بأنها نصوص تقليدية، تقرأ نفسها بنفسها» (صـ 39)، والتي تتناقض مع نصوص الكتابة التي تدفعنا إلى تأمل طبيعة اللغة وعناصرها الخلافية، فإن «عصفور» يرى بأن «تمييز بارت بين نص القراءة، ونص الكتابة لا ينفي صفة التناص عن أحدهما ليثبتها لقرينة، فالتمييز الذي يتضمن معنى القيمة لا يتطابق وحضور التناص في نص القراءة أو نص الكتابة، بل يمايز بينهما من حيث درجة الفاعلية. أضف إلى ذلك أن قصائد الإحياء ليست كلها نصوص قراءة بالمعنى الذي قصد إليه «رولان بارت»، فهي نصوص يتجاور فيها الكتابي والقرائي ويمكن أن يتحول فيها

القرائي إلى كتابي عند مستوى بعينه من القراءة» (صـ 39-40) إن تحول النص من القرائي إلى الكتابي رهين بفاعلية القارئ الذي يستبدل بموت المؤلف حياته هو، أو بعبارة «عصفور» «نقل الفاعلية من النص المنفصل عن قارئه إلى النص الذي لا تقوم له قائمة بعيداً عن هذا القارئ، فتلك هي علامة النص الجمع الذي يحيل إلى اللغة التي هي شبيهة: بنية لا مركز لها، ولا تعرف الانغلاق لأنها نسق بلا نهاية» (صـ 41).

وإذا تحتم علينا أن ننظر إلى نصوص الشعر الإحيائي بوصفها نصوصاً كتابية، فإنه ينبغي علينا التفتيش في القصائد الإحيائية عن العناصر الخلافية، باحثين عن «المبدأ الذي يمايز بينها وبين غيرها من النصوص التي تتمثلها وتتحدد بها»، متحررين في الوقت نفسه من «آليات المشابهة التي تدني بأطرافها إلى حال من التحاد»، وتصبح مهمة القارئ هي «فتح أفق القراءة على مراح الدوال التي يجذبه والنص معاً إلى شبكات التناص التي لا تعرف بداية حاسمة أو نهائية» (صـ 41). ويعتقد «عصفور» بأن الإلحاح على فكرة العناصر الخلافية في النص الإحيائي ضرورة لابد منها لتأكيد القراءة التناصية، خاصة حين يقترن بالتمييز بين التقليد والتقاليد، «فيرد الأول (التقليد) على نصوص القراءة، ويعطف الثاني (التقاليد) على نصوص الكتابة» (صـ 43). وينهي «عصفور» هذا المبحث بقراءة نماذج من الشعر الإحيائي (صـ 44).

ويأتي المبحث الأخير من هذه الدراسة لنقض وتفكيك قصر المشابهة الاتباعية على دائرة الشعر وحدها، لقد تأسس مفهوم الإحياء الشعري على علاقة اتباعية تصل اللاحق بالسابق، وهذه

العلاقة تم إغلاقها على دائرة الشعر، والنتيجة لذلك، كما يطرح «عصفور»، هي تجاهل تعقد عمليات التفاعل النصي في القصيدة الإحيائية واتساعها، فهذا التفاعل النصي «يجاوز متناصات الشعر إلى غيره من أنواع الخطاب التراثي، الأدبي وغير الأدبي، الشفاهي والكتابي، الشعبي والرسمي، العامي والفصيح، الديني والدنيوي، العربي وغير العربي» (صـ 47). ويتخذ «عصفور» من ذلك الشعر مثالاً نقضياً لفكرة الاتباع الشعري التي دشنها مفهوم الإحياء، فهذا الشعر يجمع بين «المتناصات المباشرة والمتناصات المتولدة عن غيرها والمتناصات الشارحة، في التفاعلات النصية التراثية التي تسترجع الماضي الذي نظر إليه الشاعر الإحيائي، من منظور وعيه بالحاضر الذي صدر عنه، وكشف عن مقاصده واتجاه إبداعه» (صـ 50). هذا الإدراك أو الوعي بالحاضر الذي يعاين الماضي يضيف إلى معنى التناص ما يحرره من المفهوم التقليدي للسرقات الشعرية، ويؤكد «عصفور» في هذا السياق بأن «الأبجدية المعاصرة لفهم التناص تقوم على نفي مفهوم الملكية في معناها الفردي الذي تدور حوله كل قضايا السرقات ومصطلحاتها الوصفية في البلاغة القديمة، عربية وغير عربية؛ هذا النفي لمفهوم الملكية ينفي أيضاً «انغلاق زمن واحد على فعل التناص الذي يصل بين أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل» (صـ 50).

وربما يكون مفهوم الإحياء مسؤولاً عن العادات الاتباعية في عمليات القراءة، حيث يتم إسقاط مفهوم التقليد على مفهوم التناص عند بعض الدارسين؛ هذه العمليات «استبدلت جمود المشابهة بتواتر المخالفة، واختزلت المعنى الرحب للنص في المعنى

الأضيق للأثر الذي يدل على أصله، مثلما اختزلت التفاعل النصي للقصيدة الإحيائية في بعد مختزل، بدوره، من أبعاد علاقة اللاحق بالسابق الذي يفرض الإذعان له» (صـ 51). إن شيوع هذه العادات التأويلية وتسلطها المهيمن دفعت «عصفور» للتأكيد على أن «التفاعل النصي لا يقتصر على الماضي وحده بل يتجاوزه إلى الحاضر، كما أنه يتعدى ذلك إلى «رفع الكمائ عن متناصات الشعر الإحيائي، ودفعها إلى أن تشم ريح الشمال التي حملت أسماء هوجو ولامرتين ولافونتين فضلاً عن شكسبير» (صـ 3-52).

إن انفتاح النص الإحيائي على نصوص سابقة عليه أو معاصرة له تعني أيضاً انفتاحه على نصوص معاصرة لنا بالمعنى الذي يحيل شعر الإحياء ذاته إلى متناصات في شعر صلاح عبد الصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي، ذلك لأن فاعلية التناص في تحقيق لمعنى الكتابة التي «هي رسالة لا تنتهي أبداً عند زمن معين» (صـ54)، وهي تأكيد لدور القارئ الذي «ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة» (صـ 54). هكذا تدفعنا هذه الفاعلية، فيما يرى «عصفور»، إلى قراءة أو مطالعة شوقي في شعر صلاح عبد الصبور أو أحمد عبد المعطي حجازي (صـ 6-54).

تلك هي القراءة الممتعة والشائقة التي قدمها «جابر عصفور» عن النص الشعري الإحيائي، وهي، كما أشرت سابقاً في بداية فحصها، تقدم ما يمكن أن نطلق عليه «بروتوكول القراءة التناصية» الذي يتكئ على فاعلية النقض والتفكيك، ويمكن أن نعدد المبادئ التي يتأسس عليها ذلك البروتوكول على النحو التالي:

- النص يتأبى على المسميات ولا يضخع للقولبة التأويلية التي تضعه في علاقة ثابتة بالنصوص السابقة عليه.
- النص قرين فاعلية التناص، فهو شبكة من العلاقات تحيل إلى شبكات أخرى لامتناهية.
- النص قرين لعبة الدال أو مراح الدال العفوي الذي لا يحيل إلى مدلول ثابت مسيج، وإنما إلى سلطة من الدوال المتناهية.
- النص هو فاعلية من فاعليات الإنتاج، فهو يعلن موت مؤلفه ويستبدله بميلاد القارئ.
- النص هو سلسلة من الآثار الخلافية، ونسيج من الاقتباسات.
- النص يفقد صلته بالأدب الذي أنتجه، فهو يدمر الأبوة وسلسلة النسب.
- التناص يختلف عن دراسة المصادر والتأثيرات الأدبية، فهو قرين فاعلية الاختلاف - الإرجاء التي تتسم بها الكتابة.
- النص يدمر الأصل النموذجي، فهو بنية بلا مركز ولا أصل.
- التناص لا يقر مفهوم الملكية الفردية، فهو ليس استبدالاً لمفاهيم السرقة والاقتباس والتضمين.
- النص يتبدد وينفجر ويتشظى، ويصبح متناصاً لنصوص لاحقة له أو معاصرة.

(8)

تلك هي الصورة الإجمالية للمنجز النقدي العربي المعاصر الذي انشغل بفكرة التناص، وتم اختيار مفرداتها عن قصد ووعي،

ولا يمكن أن ندعي أن اختيار تلك المفردات قد تم بطريقة عشوائية، فعشوائي المنظور لن تمكننا من رؤية الصورة في تنوعها، وبالتالي لن نتمكن، أيضا، من وضع تلك الصورة في مناخ الأسئلة. إن الاختيار تم عن قصد، فهو يرصد البداية الأولى لتطبيق الفكرة منتقلاً من ذلك إلى دخول فكرة التناص في دائرة الكتابة النظرية ومحاولة فهمها، والسعي نظرياً إلى الاستفادة منها في تأويل النصوص، ولم تكتف الكتابة النظرية بذلك، وإنما سعت، بطريق أو بآخر، إلى تأويل المنتج العربي القديم وحاولت إنطاقه بفكرة التناص، ثم بروز الفكرة رسمياً في الممارسات النقدية وفي تأويل النصوص، وانتهى الاختيار بما وصفناه ببروتوكول القراءة التناصية.

وإذا كانت هذه الدراسة وضعت في تصوراتها الأساسية هدفاً سعت إلى إنجازه، وهو وضع ما أنجزه النقد العربي المعاصر حول فكرة التناص موضع المساءلة والفحص، بالمعنى الذي ينتج عنه اختيار سلامة التصورات والمقولات النظرية، والمبادئ الإجرائية للتطبيق، والممارسات التفسيرية التأويلية، فإن ذلك قد يسمح لنا بتطوير أدواتنا المعرفية بوصفها أدوات قادرة على الإنتاج الخلاق والابتكار غير المسبوق، ومن ثم حاولت الدراسة أن تثبت من خلال هذا الفحص تصورات مفهومية عن فكرة التناص وكيفية استخدامها بوصفها استراتيجية تأويلية، لكن يظل الشعور الدائم بالتخوف من إساءة الاستخدام لأن التناص ينطوي على تعقيد نظري ينبغي فهمه قبل ممارسته نقدياً في تأويل النصوص، وإلا تحول التناص إلى نقد المصادر والتأثيرات أو إلى مفاهيم الاقتباس والتضمين والسرقة والمعارضة أو غيرها من المفاهيم التي تعاين

علاقة النص بنصوص سابقة عليه تكون بمثابة الأصل الذي ينبثق عنه الفرع، أو العلة التي تقتضي معلولها. وينبغي الإشارة إلى أن هذه المفاهيم مرتبطة بعلاقات نصية واضحة وثابتة تحيل اللاحق إلى السابق، وتدفع المتأخر إلى المتقدم، وإذا كان التناص يفترض علاقة النص بنصوص أخرى، فإن هذه العلاقة ليست ثابتة وإنما تتغير وتتبدل مع كل قراءة تنظر إلى النص بوصفه مجموعة من الاقتباسات أو بوصفه إعادة لما كتب سلفاً. إن علاقة النص بنصوص سابقة أو معاصرة له من منظور التناص تعني، باختصار شديد، أن ندمج النص ونضعه داخل نص المجتمع والتاريخ. إن النص في هذه الحالة ينفجر ويتبدد على حد تعبير «رولان بارت»(21).

لكن المؤسف حقاً في الممارسة النقدية العربية المعاصرة أن التناص تحول بالفعل إلى نوع عصري من نقد المصادر والتأثيرات، وما أكثر العناوين لتي تحمل مصطلح التناص، وإذا قمت بقراءتها سوف تدرك على الفور أنك توجه ممارسة تقليدية في مجملها، وفي أغلب الأحيان يعتقد البعض بأن مصطلح التناص مصطلح ينتمي إلى السميوقيا البنيوية فيمارس تحليل النصوص بوصفها بنية منغلقة على نفسها، وإن وجد إشارة في النص هنا أو هناك مارس نوعاً من نقد المصادر ليرد هذه الإشارة إلى أصلها الذي انبثقت عنه، وعندما يقوم بذلك يتوهم أنه مارس فكرة التناص في نقد النصوص.

وأخيراً لا يمكن أن نزعم أن دراسة مثل هذه يمكن أن تعيد الأشياء إلى نصابها، أو أنها سوف تمنع الممارسات النقدية العربية المعاصرة من أخطائها، ولكنها، على الأقل، يمكن أن تلفت انتباهنا

إلى نوع من الشك والريبة فيما تقوم به الممارسات النقدية، وأن توجه عنايتنا إلى مغامرة التساؤل، واكتشاف المجهول، والسعي الدائم إلى القناعة بأن سؤال الحقيقة هو سؤال مفتوح قد تم تعليقه أو إرجاؤه إلى الأبد.

الهوامش

(1) بنيس، محمد (1985م)، ص 247. وسوف نشير إلى رقم الصفحة حين الاستشهاد أو الاقتباس في متن الدراسة.

(2) بنيس، محمد (1990م)، ص 181.

(3) السابق، ص 188.

(4) حافظ، صبري (1984م)، ص 8، وسوف نشير إلى رقم الصفحة في متن الدراسة حين الاقتباس أو الاستشهاد.

(5) Culler, Jonathan (1981), P. 100-18.

(6) عبد المطلب، محمد (1995م)، ص 33: 143. وسوف نشير إلى رقم الصفحة في متن الدراسة حين الاقتباس أو الاستشهاد.

(7) مطلوب، أحمد (1983م)، ص 270.

(8) الجرجاني، علي بن محمد السيد الشرف (1991م)، مادة الاقتباس.

(9) كيليطو، عبد الفتاح (1988م)، ص 6-15، وراجع له أيضاً (1985م)، ص 8-27.

(10) حمودة، عبدالعزيز (2001م)، ص 445، وسوف نشير إلى رقم الصفحة حين الاستشهاد أو الاقتباس في متن الدراسة.

(11) عصفور، جابر (2002م)، ص 1-50.

(12) عوض، يوسف (1994م)، ص 118.

(13) مندور، محمد (1972م)، ص 22.

(14) عباس، إحسان (1971م)، ص 80.

(15) يقطين، سعيد (2006م)، ص 21.

(16) مفتاح، محمد (1985م)، ص 5، وسوف نشير إلى رقم الصفحة حين الاستشهاد أو الاقتباس في متن الدراسة.

(17) داغر، شربل (1997م)، ص 131.

(18) فضل، صلاح (1989م)، ص 70. وسوف نشير إلى رقم الصفحة حين الاستشهاد أو الاقتباس في متن الدراسة.

(19) Culler, Jonathan (1981), P. 103.

(20) عصفور، جابر (2002م)، ص 25. وسوف نشير إلى رقم الصفحة حين الاستشهاد أو الاقتباس في متن الدراسة.

(21) Bartes, Roland (1981), P. 35.

ببليوجرافيا

أولاً: الببليوجرافيا العربية:

- بنيس، محمد (1985م)، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية، الطبعة الثانية (بيروت والدار البيضاء: دار التنوير للطباعة والنشر، والمركز الثقافي العربي).
- ----- (1995م)، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، 3 - الشعر العربي المعاصر (الدار البيضاء، دار توبقال للنشر).
- حافظ، صبري (1984م)، التناص وإشاريات العمل الأدبي، ألف: مجلة البلاغة المقارنة، العدد الرابع (القاهرة: الجامعة الأمريكية بالقاهرة).
- حمودة، عبدالعزيز (2201م)، المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة).

- داغر، شربل (1997م)، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة فصول في النقد الأدبي، المجلس السادس عشر، العدد الأول (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
- عباس، إحسان (1971م)، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، الطبعة الأولى (بيروت: دار الأمانة ومؤسسة الرسالة).
- عبد المطلب، محمد (1995م)، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الطبعة الأولى (القاهرة: الشركة المصرية العامة للنشر – لونجمان).
- عصفور، جابر (2002م)، ذاكرة الشعر (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مشروع مكتبة الأسرة).
- عوض، يوسف (1994م)، نظرية النقد الأدبي الحديث (القاهرة: دار الأمين للنشر والتوزيع).
- فضل، صلاح (1989م)، طراز التوشيح بين الانحراف والتناص، مجلة فصول في النقد الأدبي، المجلد الثامن، العددان الأول والثاني (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
- كيليطو، عبد الفتاح (1985م)، الكتابة ولتناسخ: مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، الطبعة الأولى (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي).
- --------- (1988م)، الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي، الطبعة الأولى (الدار البيضاء، دار توبقال للنشر).
- مطلوب، أحمد (1983م)، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، الجزء الأول (العراق: مطبوعات المجمع العلمي العراقي).
- مفتاح، محمد (1985م)، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، الطبعة

قراءة النصوص وتاريخ الأفكار

جاك روجي
ترجمة: يونس لشهب

ينماز النقد الجديد[1] بمجموعة من الخصائص العامة، ومنها، بلا شك، رفضُ كلِّ ما هو تاريخي رفضا كليّاً. ويريد النقدُ الجديد أن يُحيطَ عِلْمًا بحقيقة العمل الأدبي (oeuvre) الآنية والمباشِرة، أي بالحقيقة الملموسة لذلك الكتاب الذي نأخذه من رَفِّ المكتبة.

إن ما يُراد نسيانه أن هذا الكتاب قد أَلَّفَهُ إنسان حي. فيكون العمل الأدبي عند طائفة لعبةَ بنيات شكلية، مُنْجَرِدة من المحتوى ومن المَقَاصد (intention). وطائفةٌ أخرى قد رأتْ أيضا أنه لعبةُ مضامينَ، تُعَبِّرُ عن مؤلِّف لا سبيل إلى معرفته، إلا في العمل الأدبي ومن خلاله؛ ذلك أن التاريخ وسيرة الكاتب لا يُزَوِّدانِنا بشيء عن المؤلف، أنْ كانتْ كينونَتُهُ رهينةً بوجودِ العمل الأدبي، فهو يَحضُرُنا مباشرةً، مثل العمل الأدبي نفسه.

ولعل من النتائج الثانوية التي يمكن استخلاصها من هذه المبادئ الأولى، اشتراكَ كل القراءات المُمْكِنَة لعمل أدبي، وهي قراءات يُشترط فيها الانسجام والشمولية، في قيمة واحدة تتمثل في إنكارِ أي فَضْل على قراءة يُقَدِّمُهَا المؤلفُ نفسُه أو معاصروه، ورفضَ اعتبارها قراءةً «صحيحة» يتعين علينا تجديدُ بنائها بناءً تاريخيا.

وهكذا، أُنكر التاريخ من جهة موضوعه، بحجة أن العمل الأدبي مقتطف من سلسلة الوقائع الإنسانية الزمنية. وأُنكر من جهة منهجه، لَمَّا رُدَّ عليه إمكانُ أن يُوَضِّحَ العملَ الأدبِيَّ مقامٌ (situation) تاريخي مُعَيَّن. وكأنما العملُ الأدبي تلك «الكتلة الهادئة» التي تحدث عنها «مالارمي»[2]، والموجودة «وحيدةً في الخلود»، كما قال «كوتيي»[3].

هذا، ويرى المؤرخ في إنكار التاريخ ذاك، وَهْمًا ومستحيلاً قطعيين، سواء علينا أقمنا، في المجهود اللازم لإدراك العمل الأدبي، بتَجْريد (abstraction) للمؤلِّف أم تركناه. وذلك لأن العمل الأدبي، أولا يَجُرُّ معه كلَّ ما نعرفه عنه، أي تاريخه.

إن إقصاء التاريخ من مجال القراءة ينطوي على وهم كبير، يتجلى في عدم وجود قراءة بريئة، وفي أنّ نَظَرَنَا إلى النص، في حقيقة الأمر، ليس نَظَرَ خالي الذِّهْنِ، وإنما هو، ودون أن نُلْقِيَ له بالًا، نظرٌ مُبَنْيَن (structuré)، مثل نظرنا إلى الأشياء تمامًا. وتلك المعرفة التي تُلابِسُه هي معرفة تاريخية.

قد يَصْدُقُ ذلك في النَّقْدِ القائم على التَّماهي (identification)، فلا يستطيع أحدٌ اليومَ، ولا يريدُ التماهيَ مع الرَّجل الذي كان اسمه «جون راسين»[4]. وما من أحد يستطيع التماهيَ تماهيا بريئًا مع ذلك الرجل، الذي كَتب أعمالَ «راسين» الأدبية، والذي نعرفه من خلالها، لأن هذا الرجل يتحدث لسانًا كان يُتداول منذ ثلاثة قرون، وقد اتُّخذَ اليومَ مهجورا. ونَتَوَهَّمُ أننا نَنْفُذُ في يُسر إلى لغة التراجيديا «الراسينية»، لِمَا نَغْفُلُ عنه من أننّا تعلمّناها تَعَلُّمَ

لغة غريبة، عن طريق تربية تاريخية. وحتى عندما يحلم الناقد بالتماهي مع مؤلف المسرحيات «الراسينية»، وقد خلّى للمؤرخين شخصيةً لا يَأْبَهُ بها تُسمى: «راسين»، فإنه ينسى أن مبتغاه يستلزم اختصار مسافة تاريخية، لا يمكن أن يختصرها إلا التاريخ.

وَلْنَمْضِ بعيدًا، ولْنتساءلْ عن ضرورة بعث الزّوج المنبوذ، والأخوين المقوتين: النّزعة النفسية والسيرة (biographie) من مرقدهما.

إنني أُقر طائعًا أن موضوع الناقد هو العمل الأدبي، وليس حياةَ أحد من الرجال، وأنه لو احتاج أحدًا لكان المؤلفَ، وليس بطلَ العمل الأدبي، الذي قد يكون ساخرًا، وذا سيرة خاملة. وبالرغم من ذلك، أَفَلَا يوجد شيء مشترك بين ذلك الواحد من الرجال والمؤلف؟ أَوَلَمْ تكن الأحلام والوساوس التي نكتشفها في العمل الأدبي من عَمَلِ رَجُل حيّ؟ وهل يقبل المحللون النفسيون أن تكون «الخُطّةُ الوُجوديّة» التي يكشف عنها العمل الأدبي مُنْقطعة الأوصال مع تاريخ تأثير معين؟

وَهَبْ أنّ هذه الخطةَ تظهر دائما أكثرَ وضوحًا وانسجامًا في العمل الأدبي، ألا يعني ذلك أنها تسعى إلى الظهور في المجتمع؟

وأخيرا، أيمكن تجاهُل ما أسميه، لعدم وجود تسمية أفضلَ، «طَبْعَ» كاتب من الكتاب؟ وهذا الخليط من اليأس والطعام الدَّسِم، الذي نجده في روايات «فلوبير»[5]، أليس له أيّ مُعادل عند «فلوبير» صاحبِ السيرة؟ وبأي تأثير مُعجز يمكن لفعل الكتابة أن يَنْزَعَ رَجُلاً من نفسه، حتى يُدخله في عالَم من الأحلام والرموز الغريبة كُلَّ الغرابة عن عالم وجوده اليوميّ الغارق، هو أيضا، في الأساطير؟

أفلا يكون بين الرجل والمؤلِّف، على أقلّ تقدير، علاقاتٌ مُمْكِنَةٌ في غاية التنوع؟ لا امْتِراءَ في أننا بصدد فعْلٍ (acte) أدبيّ له خصوصيته وتفرّده، بالرغم من وجود أعمالٍ أدبيةٍ بل وأجناس أدبية متنوعة جدا. ولقد تحدثنا عن «راسين» و«فلوبير»، ولا ننسى «مونطيني»[6] و«[بليز] باسكال»[7] و«جون جاك روسو»[8]، الذين لن يكون من السهل إجراء التمييز الجوهري فيهم بين رجل العمل الأدبي ورجل السيرة.

إن كُتّابا من هذا النوع يُجَلّون واقعا عاما، يُصَرَّحُ به عفوًا، وإن كانت تبعاته تُنسى، ألا وهو أن العمل الأدبي يَصْنَعُ الكاتبَ، مثلما أنّ الكاتبَ يصنع ذلك العمل. ويعني هذا أن الرجل الحي الذي كتب عملا أدبيا، يحمل سِمَةَ (marque) عَمَلِه، التي تطبع حتى حياته. فهذا «جون راسين» يلوذ بالصمت بعد «فيدر»[9]، وهذا «ميشيل دومونطيني» ينتفض وهو يؤلف «المحاولات»، وهذا «جون جاك روسو» يقرر أن يصلح شؤونه ويترك المعارك والعيش الرغد، لأنه كتب «خطابًا في أصل اللامساواة»[10]. وقد بين «روبير أوسمون»، وهو يُنْعِمُ النّظر في التواريخ، أن روسو قد حاول أن يعيش مع السيدة «دوديطو»[11] فصول روايته «هيلويز الجديدة»[12] كما كتبها.

لقد حاول «روسو» أن يكون الرَّجُلَ الذي في مؤلَّفه، وليس الذي في سيرته. وتقتضي هذه الخطة الأساسية، التي تُجَلّي «روسو» أمام أعيننا، معرفةً تاريخية دقيقة بسيرة، قد تكون أحيانا إبداعًا أدبيًا. ويكون كل تمييز بين رجل العمل ورجل السيرة اعتباطيًا، كما أنه يبعثر فهمنا للعمل الأدبي.

وإذا كان العمل الأدبي، على حدّ تعبير «مالارمي» هو: ?تلك? «الكتلة الهادئة، التي اسّاقَطَتْ على الأرض مِنْ كارثة مُظْلِمَة»، فهل يمكن إهمال شروط هذه الكارثة، دون أن يستتبع ذلك، على نحو تلقائي، إفقارَ فَهْمِنَا للعمل الأدبي؟

لقد ذَكَّرَنا «ميشيل باسطي» بأن في داخل «فاليري»[13] المؤلِّف: حيوانًا عقليًا، وآلية معياريّة، وكائنا للذّكْرى. ويُعَدُّ كل واحد من هذه الشخصيات شخصيةً تاريخية؛ فمن البَدَهيّ أن يوجد كائن للذكرى، لأن ماضيًا شخصيًا بِرُمَّتِه، وتاريخًا جماعيًا كاملاً يُكَوِّنُ هذه الذاكرة. وكذلك الشأن فيما يتعلق بالآلية المعيارية، لأن المعايير لا تخضع لنفس البُنَى العقلية في جميع العصور. وأخيرًا، فالحيوان العقلي، ذلك الكائن الغريزيّ المنحرف، هو أيضًا، نتيجةٌ لتاريخ معين، إذ إن الحقيقة التي تبدو لنا طبيعية، هي بالتأكيد، كما قال [بليز] باسكال، ليست سوى عادة ثانية.

ولست أدري كيف أن هذا الكائن التاريخي، عندما ينخرط في لغة ما، هي أيضا نتاجٌ تاريخي، يخرج من التاريخ، كي يَدْخُلَ في الخلود. ولكن، لِنَقُلْ إن من يدخل في الخلود ليس الكاتبَ، وإنما هو عمله الذي لا ينفك عنه بحال من الأحوال، إلى حد يجعل كلَّ اعتبارٍ للمؤلِّف ولِمَقاصده غيرَ ذي نفع.

وبقي أن نؤكد أن من يقدم لنا هذا العمل الأدبي، حتى في هذه الحالة، هو التاريخ. وإن التاريخ هو الذي يرتب الأعمال الأدبية كلها، ما عدا الأعمال المعاصرة، بالمعنى الضيق للكلمة، والتي لن تبقى كذلك طويلاً. فنحن اليوم نعد نتاج «ماريفو»[14]، مثلاً، نتاجًا

أدبيًا، بينما كان يُعَدُّ رَدْحًا مِنَ الدَّهْرِ مُزْجَى البضاعة الأدبيّة، وهذا الأمر نتيجةُ ظاهرة تاريخية. بل إنني أزيدُ على ما قُلْتُه، أن الناقد الذي لا يَعْتَدُّ بالتاريخ هو الأكثرُ خضوعًا وتبعًا، في هذا الصدد، لتاريخ زمانه وللذوق الذي يفرضه ذلك التاريخ. وإن النقد الأكثر انسلاخًا عن التاريخ، وعن الزمن الذي يُمارَس فيه، لهو النقد الذي يمارسه المؤرِّخ. وما أكثر النصوص التي حاز فضلَ إخراجها إلينا رجال حَمِسوا بعملٍ قديم وبَعثوه من مرقده، غَيْرَ عابئينَ بِسَنَنِ (modes) زمانهم.

وإذا كان المؤرخ هو الذي يقدّم لنا العمل الأدبي بوصفه عملاً أدبيا، فغالبًا ما يكون الكِتَابُ الذي سيقرأه الناقد، مادام يمسكه بين يديه، قد قدّمه له المؤرِّخُ الذي أخرج تلك الطبعةَ.

ومَن غَيْرُ المؤرخ يُعلّمنا لغةَ الماضي، التي تبقى الحاجةُ إليها أمرًا بدَهيًا، وإن كانت معرفتها، يقينا، غيرُ كافية لمن أراد أن يحظى بفرصة الولوج إلى العمل الأدبي. ومع ذلك، فإذا أردنا أن نَضْرِبَ صَفْحًا عن ماضي العمل الأدبي، وعن المعنى الذي ربما دلت عليه الكلمات حين ولادته، بوصفهما معا الشرطين اللذين أفْرَزَا ذاك العملَ الأدبي، فنحسب العملَ لعبة بنيات محضة، وبتعبير باسكال [بليز] ، نحسبها بنيات صوريةً بالمعنى الشامل للكلمة، فإن هذه البنياتِ الشكليةَ تظلّ، هي أيضًا، مُنخرطةً في التاريخ، وتظل بعض البنياتِ التي تعود إلى حقبة بعيدة، غريبةً عنا غُرْبَةَ اللغات الميتة. فهل يرتضي الناقدُ لنفسه أن يَجهل هذه البنيات، بدعوى غُموضها وإشكالها عليه؟

لقد ذهب «جون ريكاردو»[15] إلى أن النقد المعاصر قد صار أخيرا نقدا يُمَكِّنُ من فهم الأدب المعاصر. ولو صحّ هذا، وأفضى كل هذا الجهد لإدراك «الخلود» إلى اختصار هذا الأخير في اللحظة المحدَّدة من الحاضر، لَحَقَّ لنا حينئذ أن نتساءل عن الذي يتبقى من كل هذا الأدب، ومن كل هذا النقد بعد عشر سنين أو بعد عشرين.

وفي المقابل، فإننا إذا ما أعدنا وَصْلَ ما انقطع مع التاريخ، في معالجة قضية الأشكال (formes) التي طرحها «جون روسي»[16]، سنتبين أن مشكل الأشكال الفارغة والأشكال المملوءة يَنْكَشِفُ انكشافا. وذلك لأنه لا وجود لأشكال فارغة؛ إننا لا نكتشف في الأدب إلا أشكالاً «تَغْتَمِرُها المادّة» بعبارة أرسطو[17]. والعلاقات التي تقيمها الأشكال مع هذه المادة تختلف في حالة الأشكال عنها في حالة الصِّيَغ (formules)، أقول الأشكال والصيغ، حتى أستعيد التمييز الذي أَقامه «روسي». وستبدو لنا «حياة الأشكال» والانتقالُ من شكل إلى آخر، وكذلك لَعِبُ الشكل والمادة المُتَبادَلُ، كل ألئك سيبدو لنا أكثرَ وضوحًا إنْ مَحّصْنا مُتَغَيِّراته في خِضَمّ التاريخ.

ولا يقتصر البحث التاريخي على ما شاعت تسميته ب«خارجيات النص» فقطّ، وإنما التاريخ حاضر حتى في صُلْبِ العمل الأدبي نفسه حُضورا لا ينحصر في حالة بحثنا عن سيرة واحد من الرجال فقط، وإنما يحضر أيضا إنْ نظرنا إلى العمل الأدبي في حدّ ذاته، معزولا عن مؤلفه. فهل يلزمنا التدليل، بعد هذا، على أن التاريخ حاضر في القارئ أيضًا؟

على هذا، وإذا كانت القراءةُ لقاءً بين كائنين، فلا يمكنها أن تكون إلا لقاء بين كائنين تاريخيين. وعلينا أن ننظر إلى قدرة المعرفة التاريخية على التقليل، في ذلك اللقاء، من حالات سوء الفهم، التي كان «فاليري» يتبرّم منها. أو بالأحرى، قدرتها على طمسها طمسا. لنَجِدَ أن المعرفة التاريخية تستطيع التقليل من سوء الفهم، وتَعْجَزُ عن طمسه، لأنها، وهي تُوَضِّحُ المسافة التاريخية، لا تُلغيها. وأيّا يكن الأمر، يَظَلّ تغايُر الوعي، حتى بَعيدا عن المسافة التاريخية، مصدرًا كافيًا لسوء الفهم.

والحال أن رواد النّقد الجديد يعرفون كل هذا كما يعرفون أبناءَهم، ويكفي مُجَرَّدُ ذكر مؤلفاتهم لِتَبَيُّنِ ذلك. ولكن أزعم أنني لو أَلْحَقْتُ «جورج بولي» مثلا، بحقل تاريخ الأفكار، فَلِيَ اليقينُ أنه مُجيبُني، كما فَعَلَ البارحةَ، بأنه يَعُدُّ نفسه «كاتبًا موضوعُ كتابته الكُتّابُ أنفسُهم». وأظن أن وراء رَفْضِ تاريخ الأفكار قضيةً لا بُدَّ من التّوقُّف عندها قليلاً، وهي قضية الموضوعيّة (objectivité).

لطالما سمعت كلامًا في الموضوعية منذ بضعة أيام. وقد كان، كما هو الحال دائما، كلاما عن «الموضوعية الكاذبة»؛ موضوعية المؤرخين وعلماء الاجتماع وكلِّ الّذين يبحثون عن حقيقة «غير مُجْدِية» خارجَ العمل الأدبي، ظانين أنهم قد ملكوها بِطُرُقٍ علمية.

وقد يَحْمِلُ المؤرخ على الناقد، عند الحديث عن الموضوعية الكاذبة، وإحاطةُ الناقد ب«خارجيات النص» أفضلُ مما يتظاهر به. بيد أن من الأجدى التذكيرَ بأن الموضوعية العلمية، وموضوعية المؤرخ بصفة خاصة، ليست اليومَ بَتَاتًا ما كانت تريده منذ نصف

قرن. فالمؤرخ لا يدّعي أنه مُدَوِّنٌ مجهول، أو رُؤية تتجاوز الفردية، وهي بَصَرٌ حَديدٌ يَنْكَبُّ على حقيقة الأشياء. ويعلم المؤرخُ عِلْمَ اليقين أنه معاصرٌ لقُرّائه، وليس معاصرَ التاريخ الذي يرويه، وأنه لا يدرك هذا التاريخَ في اللحظة التاريخية التي حَدَثَ فيها، بل في اللحظة التاريخية التي يَعيشها هو. إنه يدرك في الحاضر عملا أدبيا من الماضي، مثل الناقد تماما، ولهذا يوجد تاريخٌ للتاريخ وكأنه تاريخ للنقد. من أجل ذلك، وَمِنْ أجل كلٍّ مِنْ طبيعة الحقيقة التي يتناولها التاريخ، وطريقة ذلك التّناوُل عبر مسافة تاريخية، كان التاريخ الكلّي مُتَعَذِّرًا تَعَذُّرَ النّقد الكلّي.

وأخيرًا، فإننا ندرك إدراكا أنّ الواقعةَ (fait) التاريخيةَ معزولةً غَيْرُ ذات أهمية في حَدّ ذاتها، وأن ما يُعتد به هو العلاقات التي تقيمها مع وقائعَ أخرى، أي نسقُ العلاقاتِ/ شبكةُ القراءة التي يُدْرِجُ المؤرِّخُ الواقعةَ فيها.

هل يسعنا القول، بعد الذي مَرَّ، إنه لا وجود لموضوعية تاريخية؟ الجواب، دون شك، بالنفي، وبأن هذه الموضوعيةَ التاريخية في أساسها مِنْ نَفْس طينَة نظيرتِها النقدية، حيث إن المؤرخ، مثل الناقد، مُلْزَمٌ بأن يحرص كل الحرص على أن تكون قراءته/ الشبكة التي يُسقطها على الماضي مُلْتَئِمَةً (cohérente)، وتأخذُ في حسبانها كلَّ الوقائع المعروفة. وفي هذا، وفي هذا فقط، تظهر الاختلافات بين المجالين التاريخي والنقدي؛ فالوقائع التاريخيةُ أقلّ طَواعَةً من الوقائع الأدبية، على جميع الأصعدة، بسبب ما سماه «إرنست بلوش» سنة 1959م «مقاومة الموضوع».

ولكن يكون لِزامًا على المؤرخ، بوجه خاص، أن يُدْرِجَ في شبكته عددا مُعْتَبَرًا من الوقائع المتنافِرة. ولو أنه أراد لشبكاته أن تكون ملتئمة فإن العدد الممكن منها يصير محدودًا جدًا. على أن المؤرخ لا يستطيع ادعاء الوصول إلى القراءة المطلقة والكلية والنهائية، وهو والناقد في هذا سَوَاءٌ.

إن التاريخ، مثل العمل الأدبي، يتجاوز المؤرخ والناقد، بل الأمر أكثر من هذا، لأنه يستغرقُهُما.

والنتيجة أن المؤرخ لا يُجاوِزُ طائعًا حقل النقد والمناهج الإحصائية، مدفوعًا بـ «موضوعية كاذبة»، ولا لأنه يدّعي تفسيراً مباشراً للعمل الأدبي بواسطة كل ما ليس منه في شيء، ولكنه يفعل ذلك سعيًا وراء إدراكِ مقام (situation) تاريخيّ إدراكًا شاملاً ما أمكن، وهو يعلم أن هذا المقام حاضر في صُلب كل عمل أدبي، وإنْ على نحو أصيل. لأن المهم، والحالة هاته، ليس كونُ كلِّ عمل أدبي يوجد في حمأة التاريخ، وهو أمر بدهي، وإنما المهم أن يكون التاريخ في العمل الأدبي كلِّه.

بقي أن نقول إن البحث التاريخي مُطالَبٌ ببذل الجهود ابتغاءَ أن يُدْرِكَ عن كَثَبٍ الطريقةَ التي يُقَدَّمُ بها المقام التاريخي في قَلْبِ نِتاجٍ فَنِّيٍّ ما.

ويَقَعُ على عاتق تاريخ الأفكار أن يُوَسِّعَ مباحِثَه، دون أن يتخلى عن مناهجه، وعن ذلك الحذرِ الذي يُلامُ عليه، بالرغم من أنه، على الأقل، يعصمه من التعميمات الأكثرِ براعةً. وعليه، بصفة خاصة، ألّا يَسْتَنْكِفَ أنْ يدرسَ الأنساقَ المفهومية، التي يُعَبَّرُ فيها عن فِكْرِ

عَصْر من العصور، مَوْصولًا بِحُدوسه المباشرة وبمنطقه الخاصّ. ولن يتّسنى هذا المطلب لتاريخ الأفكار إلا إذا عَمَّقَ بُحُوثَهُ تعميقا، لمُحاولة إدراك الأشكال التاريخية لبنيات الإحساس (sensibilité) والخيال العميقة.

ولا نَعْدَمُ بحوثًا من هذا النوع، ولا بد من المُضيِّ فيها بأكبر قدر من الإمعان والصرامة الدائمين، لعل ذلك أن يُعْقِبَنا الوصولَ إلى المَصْدَر السِّرِّيِّ، الذي يستقي منه رجالُ العصر نفسه زُرافات ووُحْدانًا صِبْغَةَ ذلك العصر التاريخيةَ والاجتماعيةَ والسياسيةَ والاقتصاديةَ. وهي صبغة تَحْمِلُ أعمالُهم سِمَتَهَا بالتأكيد.

لَمْ أَذْكُرْ، في كل ما سبق، تَخَلّقَ (genèse) الأعمال الأدبية، وذلك لأن التأصيل التاريخي، عندي، يُغَذِّي كلَّ عمل أدبي ويَسِمُهُ، ولكنه لا يُنْتِجُهُ. وإنّ عملا من الأعمال الأدبية ليس أمرًا وَاردًا في أية لحظة من لحظات التاريخ. وفي المقابل، لا يمكن أن يكون ضروريًا أبدًا. إن العمل الأدبي يوجَد في التاريخ، ولا يوجد بواسطته، وهذا ما يجعله، في تقديري، صورةً للإنسان.

الهوامش

- الهوامش من وضع المترجم، وكذلك ما هو بين معقوفتين في المتن.

(*) Les chemins actuelles de la critiques، centre culturel de Cérisy، ensemble dirigé par: Georges Poulet، union générale d'édition، 1968، chapitre XIII.

(1) النقد الجديد: مدرسة نقدية ازدهرت في النصف الأول من القرن العشرين، بالولايات المتحدة الأمريكية وإنجلترا. من أهم مبادئها الدعوة إلى عزل النص عن كل المعطيات الخارجية، والنظر إليه بوصفه بنية مكتفية بذاتها. وقد أثرت تأثيرا كبيرا على المدرسة البنيوية. ومن روادها: «جون كرو رانسوم» و«كلينيت بروكس».

وقد أُطلقت هذه التسمية في الستينيات على البنيوية الفرنسية التي ثارت على ما سماه «رولان بارت»، في كتابه «النقد والحقيقة»، ب«اللانصونية»، أو نقد الجامعة الكلاسيّ، والذي قرنه بالإيديولوجيا الوضعية البورجوازية وبالرجعية السياسية والفكرية. ينظر: «عصر البنيوية: من ليفي شتراوس على فوكو، إديث كيرزويل، ترجمة جابر عصفور، عيون، ط 1986/2، الدار البيضاء، ص: 187-188». و«مناهج النقد المعاصر، د. صلاح فضل، أفريقيا الشرق 2002، ص: 71-72».

(2) «سطيفان مالارمي» (1842-1898): شاعر فرنسي من المجددين. من أعماله: «صفحات»، و«أشعار». والشاهد مقتطف من مرثية له في «إدكار بو»، عنوانها: «قبر إدكار بو». ويصور «مالارمي» في القصيدة انتصار عبقرية الشاعر على عصره. ينظر: La poétique de Stéphane Mallarmé، Samir Marzouti et Kamal Gaha، Maison neuve et Larose، 2002، p: 161.

(3) «تيوفيل كوتيي» (1811-1872): شاعر وناقد وفنان تشكيلي فرنسي. من أعماله: «الآنسة دوموبان» و«رحلة إلى روسيا». والعبارة في الفقرة مقتطفة من قصيدته «الفنان»، يقول فيه: «والفن العظيم وحيد في الخلود».

Relire Theophile Gautier، Freeman G. Henry، Rodopi، 1998، p: 130.

(4) «جون راسين» (1639-1666): شاعر فرنسي برع في التراجيديا. ومن تراجيدياته: «الإسكندر الأكبر»، و«أندروماك»، و«فيدر».

(5) «غوستاف فلوبير» (1821-1880): أديب فرنسي، من أعماله: «مدام بوفاري» و«صلامبو». تميزت أعماله بالتحليلات النفسية العميقة وبخصوبتها الدلالية.

(6) «ميشال دو مونطيني» (1529-1533): فيلسوف وسياسي فرنسي من رواد النهضة. عرف بالدفاع عن مذهب الشك. وقد جاء كتابه «محاولات» مزعزعا كل اليقينيات، حتى اضطرت الكنيسة إلى منعه وتحويره.

(7) «بليز باسكال» (1623-1662): فيزيائي ورياضي وفيلسوف فرنسي. من أعماله: «أفكار»، و«حوار مع السيد دو ساسي». يمثل في نظر الماركسية تحول الفكر الغربي إلى فكر جدلي. ينظر: Le XVII ème siècle en littérature، Xavier Darcos et Bernard Tartayare، Hachette، 1987، p: 166.

(8) «جون جاك روسو» (1712-1778): فيلسوف وموسيقي وأديب ومنظر في التربية. ولد في جنيف. يعد من أكبر رواد الرومانسية، وذا أثر عميق في فكر النهضة. ومن أعماله: «إميل»، و«رسائل أخلاقية»، و«العقد الاجتماعي».

(9) «فيدر»: تدل في اللغة اليونانية على النّور، وهي شخصية أسطورية. و«فيدر» عنوان آخر مسرحيات راسين. ويعدها أفضل تراجيدياته. وقد ألبت عليه الحساد، وانصرف بعدها عن الكتابة إلى خدمة الملك والدين. ينظر لمزيد من التفصيل: Le XVII ème siècle en littérature، oc، p: 289.

(10) «خطاب في اللامساواة»: نشرته أكاديمية «ديجون» سنة 1755، تحت عنوان: «ما أصل اللامساواة بين البشر؟ وهل يسمح بها القانون الطبيعي؟

(11) «إليزابيت صوفي دوديطو (1730-1813): حاكمة كونية (comtesse)، عُرفت باحتضان رجال الفكر والأدب في «صالونها». أحبها «روسو» أثناء كتابة روايته «هيلويز الجديدة»، لكنها ظلت وفية للشاعر جان فرانسوا دو سان لامبير.

(12) «هيلويز الجديدة» أو «جولي»: وعنوانها الأول: «رسائل عاشقين»، صدرت سنة 1761. تناولت العواطف الإنسانية الجارفة ومفاتن الطبيعة.

(13) «بول فاليري» (1871-1945): شاعر وفيلسوف فرنسي. من أعماله: «أزمة الفكر»، و«مدخل إلى منهج ليونار دو فانسي».

(14) «بيير كارلي دو شومبلان ماريفو» (1688-1763): صحفي وروائي ومسرحي فرنسي. من أعماله رواية «حياة ماريان»، ومسرحية «جزيرة العبيد».

(15) للتوسع في موقف «جون ريكاردو» ينظر: Les chemins actuelles de la critiques، oc، p: 214.

(16) يقترح «جون روسي» التمييز بين «الشكل» (forme)، ويقصد به مزيجا من الرؤية/المحتوى والشكل/الخُطاطة، وهو ما يشكل مجموع العمل الأدبي، وبين الصيغة

(formule) التي يعدها شكلاً صغيرًا، أي شكلاً خرج من الاستخدام العام النمطي إلى الاستخدام الخاص بكل مبدع. ويرى أن الصيغة قد تصبح شكلاً إذا تعلق الأمر بإبداع خلّاق أصيل. وقد كان هذا التمييز بغاية إقصاء ما يسميه الشكل الفارغ، وهو مجموع الإمكانات الأجناسية لجنس معين مُجَرَّدَةً، من مثل الحذف والمناجاة والحوار والحذف والاستباق في جنس الرواية مثلاً. للتوسع في موقفه ينظر: Les chemins actuelles de la critiques، oc، p: 67-68، et voir aussi: A l,ombre de la littérature، Brian T. Fitch، XYZ éditeur، 2000، p: 171.

(17) استعار الناقد هذه العبارة من موقف أرسطو من العلاقة بين الإدراك العقلي والمادة المُدْرَكَة، وهو موقف وسط بين المادية والروحية، حيث يرى أرسطو أن الإدراك متعالق مع المادة. ينظر موقف أرسطو وتأويلات الفلاسفة، في: Correspondance، 1633-1672، Gottfried Wilhelm Leibniz، Jacob Thomasius، Richard Bodéüs، Librairie philosophique، J. Vrin، 1993، p: 91.

ديناميية النص الروائي:
من محاكاة المرجع إلى سميأة المرجع

محمد بو عزة



يكتسب كتاب «مرجعيات بناء النص الروائي»[1] للباحث عبد الرحمن التمارة قيمته المعرفية والمنهجية، من الطبيعة الإشكالية للموضوع الذي يبحث في مسالكه الابستيمولوجية والنصية المعقدة. وهو موضوع المرجع في النص الروائي. وتنبثق خاصية التعقيد الابستيمولوجي للموضوع، من أن مدار الفكر الإنساني منذ أرسطو إلى الآن هو إشكالية المرجع، التي تبلورت حولها نظرية المحاكاة.

تتولد إشكالية الموضوع، إذن، من تعدد العلوم وتداخل النظريات ابستيمولوجيا وتاريخياً، التي تبحث في طبيعة العلاقة بين النص والمرجع. وعلى مستوى النظرية الأدبية يمكن أن نميز بين اتجاهاتها ونضع تحقيبا لها بحسب تصور كل نظرية لهذه العلاقة بين النص والمرجع. فكل نظرية تبني نسقها المعرفي على أساس تصورها لهذه العلاقة بين النص والمرجع، ومن ثم تختلف في تصوراتها للنص ولوظيفته بحسب مفهومها لهذه العلاقة.

وقد حاول الباحث تجاوز هذا الإشكال باعتماد استراتيجية بحثية تصاعدية من البسيط إلى المعقد، تبدأ مغامرتها باستقصاء مفهوم المرجع من زاوية معجمية، قصد استخلاص بعض دلالاته العامة، ثم تصعد نظريا ومعرفيا لمقاربته في حقول معرفية خاصة،

من الزاوية اللسانية، وصولا إلى لحظة التسويغ الابستيمولوجي لصياغة وتبني مفهوم المرجعية داخل نموذج السيميائية التطورية، بتفسير أسباب اختيار «المرجعية» بديلاً مفاهيمياً «للمرجع» وهي أسباب تجعل «المرجعية» مؤطرة بثلاثة مبادئ: الشمولية والامتلاء والانفتاح.

دينامية النموذج:

على مستوى الرؤية المنهجية، يستمد الكتاب أهميته المنهجية والتصورية من دينامية النموذج الذي يستند إليه في مقاربة إشكالية المرجع، وهو السيميائية التطورية عند كريزنسكي. بالمقارنة مع النماذج المادية والجدلية، أو النماذج البنيوية الشكلانية، تطرح السيميائية التطورية مقاربة تفاعلية لعلاقة النص بالمرجع، تتجاوز الاختزال البنيوي الشكلاني من جهة أولى، وتتفادى التفسيرات الإيديولوجية المغلقة، حيث يحقق وجاهته التفسيرية من عدة جوانب ابستيمولوجية:

أولاً، لأنه **يمثل نموذجاً حوارياً**، ينطلق من إعادة التفكير في تاريخ الرواية من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين. وتتأسس هذه الحوارية على إعادة النظر في كل ما أنتجه تاريخ الرواية خلال هذه الصيرورة من نظريات حول الرواية، وأيضاً ما أنتجه النص الروائي من جماليات وأشكال في الكتابة والسرد. بهذا الوعي النقدي المزدوج يعيد كريزنسكي التفكير في النص الروائي محاوراً النظريات، ومتأملاً في قوانين تطور النص الروائي، من

أجل إعادة بناء تاريخ الرواية من زاوية سيميائية تطورية تبرز تطور استراتيجية السرد والتمثيل وبناء المعنى. «هذه الإعادة إذا كانت تنطلق من التفكير في مقولات شليغل، هيجل، باختين، لوكاش، أورباخ وغيرهم، فهي تتجاوزها وتتموضع بعيداً عنها»[2] وفق استراتيجية جدلية نقدية، تعمد إلى تحيين بعض التصورات (هيجل ولوكاش) وتنسيب البعض الآخر (حدود الكرنفال لدى باختين، وحدود الرواية الجديدة لدى ريكاردو وغريبه) وتفنيد البعض الآخر (الرؤية البنيوية للسارد)[3].

وعلى مستوى التصور النظري، فإن ما يوجه تصور السيميائية التطورية في مقاربة مرجعيات النص الروائي هو مبدأ التفاعلية بين المرجع والنص، حيث تتشكل مرجعية النص الروائي في سياق المواجهة بين المرجع باعتباره منبع تشكل العلامات، وبين استراتجية السرد وما تفرضه من قوانين خطابية وتلفظية تمثل بنية الشكل الروائي. هذه التفاعلية هي التي تسوغ - بنظر كريزنسكي - المزاوجة في المقاربة بين الشكلانية والهيرمينوطيقا «وهكذا فما يحدده التحليل الشكلي مثلاً بواسطة الشرح والتنميط، تحدده الهيرمنوطيقا بواسطة التأويل. والسارد المحدد في نموذجه البدئي..باعتباره صورة ملموسة للاتصال وتحيينا للسرد مجسدا بواسطة الشخص، السارد المحدد هكذا، يصبح من زاوية نظر بنيوية مموضعا داخل نسق محلي مغلق للنص، ومجرد أداة بلاغية للخطاب، في حين تعمل الهيرمينوطيقا على توسيع دائرة الإحالات المتعلقة بالسارد ما دامت عناصر السرد الروائي تزداد تعقيداً»[4].

في سياق هذا الحوار الإبستيمولوجي إذن مع هذه النماذج الاختزالية، يبلور كريزنسكي منظوراً دينامياً لمفهوم المرجعية، حيث يتخذ مسافة نقدية سواء من البنيوية التي تستبعد الوظيفة المرجعية لفائدة الوظيفة الأدبية، أو من النظرية الماركسية التي تعلي من شأن الوظيفة المرجعية على حساب تهميش الوظيفة الأدبية. فبالنسبة للنموذج البنيوي ما يهم أساساً في مقاربة النص هو مفهوم الوظيفة الأدبية، التي تعنى بالأشكال والبنى والوظائف النصية، باعتبار أنها وحدها موضوع «الشعرية» التي تمثل علما للخطاب الأدبي، حيث يتم استكشاف خصائص الخطاب الأبي باستبعاد شروط سياقه المرجعي، ولذلك أسقطت البنيوية من أجندتها المرجع بأبعاده المتعددة الاجتماعية والثقافية والرمزية، باعتبارها عناصر تقع خارج النسق. بالمقابل يلح النقد الاجتماعي والماركسي على أولية المرجع على حساب بنية النص، ذلك أن ما يحدد قيمة النص هو ما يعبر عنه من وعي اجتماعي، ولذلك فمهمة النقد الإيديولوجي لا تقتصر على الوصف الموضوعي لبنيات النص، بل تتجاوزها إلى الانخراط في عملية التفسير التي تقتضي استحضار إديولوجيا الناقد في تفسير دلالات ومضامين النصوص بما أنها تعكس الواقع.

في مواجهة هذين النموذجين المتعارضين، يتخذ كريزنسكي موقفاً مغايراً، ومتجاوزاً لهما، إذ يرفض التصور البنيوى لمفهوم السارد، الذي يختزله في بنياته النصية الشكلية، مثلما يرفض الاتجاه الواقعي الذي يختزل المرجعية في نظرية الانعكاس. ذلك أنه يؤكد في إطار ما يسميه بالسيميائية التطورية أن النص الروائي يبني

مرجعيته الخاصة داخلياً، لأنه يؤسس علاقته بالعالم عبر توسط علامات نصية متعددة، وليس عبر العلاقة المباشرة. فالمرجعية بنية نصية تقع ضمن نسق علائقي، تترابط فيه النمذجات بشكل متراتب وذي تأثير متبادل، «فما ينظم عوالم النص الروائي هو النمذجات المرجعية والإيديولوجية والأكسيولوجية والتناصية والجمالية والدافعية»[5].

ثانياً، تمثل السيميائية التطورية **نموذجاً دينامياً**، يركز على بحث مظاهر التوتر في النص الروائي. من هذا المنظور تتعارض السيميائية التطورية مع البنيوية، حيث تتجاوز الأولية المعطاة لوقائع البنية، فتركز تفكيرها على دراسة التغيرات والتوترات وصيرورة التحولات. فالرواية في هذا النموذج هي متتالية دينامية متميزة «شكلها متغير بانتظام، وقابل على الدوام لأن يصبح موضع نسيان أو تناس. فالرواية لا تتطابق، لا مع ثبات مطلق في المضامين، ولا مع استمرار تكراري للأشكال، إنها تستلزم توالدا في المنظورات والأصوات، وتنقيحا للبنيات التناصية والتلفظية، وتجذيرا للزوج المتعالق مؤلف/ سارد. إن المتغير هو ما يصنع الشكل الروائي وليس المطلق»[6]. وفي الوقت الذي تركز البنيوية على مسألة البنية، وتدعو إلى تعليق التطور التاريخي كخيار منهجي استراتيجي، مقترحة بطريقة نسقية الفصل بين البنية والتطور، على غرار فصل اللسانيات بين اللغة والكلام، يرى كريزنسكي «إن تعاقبية النسق الروائي ليست متتالية من التجديدات، مثلما أن تزامنيته ليست ثابتة ولا قارة على الإطلاق: فالتطور هو في الوقت نفسه قطيعة مع

التكرار بواسطة انبثاق الجديد وبروزه، وإعادة بناء للتكرار بواسطة استيعاب الجديد وتمثله»[7]. وبهذه الاستراتيجية الدينامية تنهض السيميائية التطورية باعتبارها قراءة للتوترات وللجدليات بين النص والنص الموازي، بين السرد والخطاب، بين الاستمرارية والتقطع، بين المرجع هذا الشيء المحكي، وبين السارد هذا الكائن الذي إذ يسرد فلأنه يوجد في مواجهة ذلك بالمرجع بالذات[8].

وبخلاف تركيز البنيوية على الثوابت invariances في طموحها لصياغة نحو كلي للأنظمة الدالة، يؤكد كريزنسكي أن الرواية «غير قابلة لأن تختزل إلى مطلق تكويني وجنسي منه تستمد شكلها. بالعكس، من ذلك يبين كريزنسكي أن شكلها متغير بانتظام، وقابل على الدوام لأن يصبح موضع نسيان أو تناس. فالرواية لا تتطابق، لا مع ثبات مطلق في المضامين، ولا مع استمرار تكراري للأشكال، إنها تستلزم توالداً في المنظورات والأصوات، وتنقيحاً للبنيات التناصية والتلفظية، وتجذيراً للزوج المتعالق مؤلف/ سارد. إن المتغير هو ما يصنع الشكل الروائي وليس المطلق»[9].

ثالثاً، تنبثق أهمية التفكير في موضوع المرجعية من كونه يأتي في سياق روائي مفارق، يتميز بهيمنة جماليات الرواية الجديدة، التي تحررت من التصوير المرجعي للواقع. وإشكالية المرجعية تقع في صلب «الأسئلة التي يفرضها محور الحداثة الواسع، وفي صلب الإشكاليات والقضايا التي تطرحها الرواية المغربية المعاصرة، إشكالية التصوير المرجعي، خاصة إذا ضمنا مفهوم التصوير كل الدلالات الإجرائية والإيحائية التي تتولد من ترجمة مصطلح (la representation) أي (التشخيص أو التمثيل) ووسعنا مفهوم

المرجع الخارج - نصياً، ليشمل الذات والواقع والتاريخ والتراث واللغة والعرق والحياة اليومية والثقافة الشعبية والعادات وأنماط العيش والرموز والأساطير والبيئة والميتافيزيقا، وكل ما هو خارج - نصي»(10).

في سياق انطلاق موجة التجريب كمدخل لحداثة الرواية العربية، تشكلت الحداثة الروائية ضمن هذا الوعي التجريبي التقني كقطيعة مع المرجع، ضداً على سيادة الخطاب الإيديولوجي والواقعي، واعتبرت الحداثة الروائية مغامرة لغوية ضد التشخيص وكل ما له علاقة بالمرجع. هذا اللوغوس الروائي المتمركز نصياً، أدى إلى ظهور نصوص غارقة في متاهة سديمية من المغامرة اللغوية والهذيان، وغيبت عنصراً أساسياً: العلاقة مع التجربة المعيشة، لأن يتأسس على افتراض معرفي يرى أن الحداثة الروائية لا يمكنها أن تتحقق إلا بالقطيعة مع المرجع، والتجربة المعيشة، وكل ما هو خارج النص.

والحداثة في نظرنا ليست مجرد مغامرة لغوية، تراهن على إحداث تغييرات شكلية في الأدوات والتقنيات، إنها رؤية جديدة للعالم، تقترح منظوراً جديداً في العلاقة بين الكتابة والعالم، وبالتالي لا تلغي مسألة المرجعية، بل تضعها في سياق جديد هو التخييل، يتجاوز مفهوم الانعكاس، «فطبيعة العلاقة في الكتابة الروائية بين عملية التصوير والمرجع الخارج - نصي، بين التشخيص وأشياء العالم ، بين التخييل ومعطيات الواقع المرئي أو المسموع أو المحسوس أو المعاش أو المروي أو المتذكر... إلخ هي ما يحدد حداثة الكتابة الروائية أو تقليديتها، أدبيتها وروائيتها أو لا أدبيتها ولا روائيتها.

فالحداثة الروائية هنا تفهم كخلفية رؤيوية، كتمثل جمالي رفيع، كإطار نظري، فلسفي، فكري، فني مشخص عبر تذويب الهوة بين اللغة والمادة الخام، بين الحكائي والمجتمعي وبين الجمالي والإيديولوجي[11]. وبهذا المعنى لا تمثل الحداثة قطيعة مع المرجع. كما أن المرجعية لا تتعارض مع الحداثة، بل ما يحدد الحداثة هو طبيعة الرؤية إلى العالم، ونوع العلاقة التي تشيدها مع المرجع.

في سياق هذا الوعي التجريبي الاختزالي تقدم أطروحة الكتاب حول المرجعية تنويرات معرفية وإضاءات منهجية تجلي أوهام التجريب، خاصة،أنه يشتغل على نصوص روائية تنتمي إلى نمط الرواية الجديدة، ويعيد النظر في المفهوم التقليدي للمرجع، لتحريره من الانحصار الدلالي في مفهوم الواقع الذي يجعل منه بنية خارج النص، ويقترح مفهوماً للمرجعية باعتباره أوسع من المرجع، لا يمثل تقييدا لحرية الرواية في التخييل والمغامرة الإبداعية، «لأن المرجعية النصية تبنى وفق مبدأ جمالي، حيث تغدو مرجعية النص الروائي بنية جمالية يحكمها التضعيف الرمزي والانفتاح الدلالي، ويؤطرها الالتفات لنصوص ولغات مختلفة». ولتأكيد هذا الفهم الجديد، يشتغل الباحث على نصوص تجريبية ويكشف عن دينامية النمذجة المرجعية في بنائها وتكوينها التخييلي. وهذا ما يؤكد أن التشخيص مسألة جوهرية في كل نص روائي.

استراتيجية الخطاب:

ينتمي الكتاب من منظور تحليل الخطاب إلى النقد الجامعي، فهو في الأصل أطروحة جامعية . ولذلك، ينتهج استراتيجية **خطاب**

التنظير الذي «يشتغل على النقد بقصد إنتاج معرفة مقترحة جديدة بصورة «نظرية» لها قوة العلم أيضاً»[12]. وتستدعي هذه الاستراتيجية مبادئ عمل ابستيمولوجية محققة للمعقولية، «بمعنى ممارسة فعل له تركيب مقبول في ضوء قواعد ومبادئ يحصل بسببها إنتاج معرفة قابلة للفهم والإدراك»[13] وهذا ما تحققه استراتيجية الكتاب في المبادئ التالية:

- **مشروع تفكير في بديل في مجال النقد**: «لهذا فتحقيق هذه الغاية جعل دراستنا تتبنى في شقها النظري على أخذ مسافة نقدية من التصورات النقدية التي تقر بالطابع «الواقعي» و«التجريبي» لمرجعية النص الروائي، لأن «حقيقة» النص الروائي هي عالمه الداخلي بمختلف مكوناته السردية... ذلك كان حديثنا عن «المرجعية» يميل صوب تحقيق غاية معرفية هدفها ترسيخ مفهوم نقدي منفتح على القضايا الدلالية والجمالية للنص الروائي، وجعله مفهوما بديلاً «للمرجع» الذي ترسخ في الذائقة النقدية التقليدية باعتباره مقابلا للواقع وليس تمثيلا له». (ص 18).
- **مشروع يتأسس على سؤال مركزي** - هو بمثابة فرضية: «إن المستوى التطبيقي المتعلق برصد مظاهر اشتغال «المرجعية» المعروضة في النص الروائي قادنا فيه سؤال جوهري: كيف يبني النص الروائي مرجعيته النصية.؟» وسيتم الإجابة عن هذا السؤال انطلاقا من استراتيجية تحليلية ترصد مرجعيات بناء النص الروائي انطلاقا من ثلاثة مستويات وصفية: مستوى البنية (تصنيف المرجعيات)، مستوى الآليات (الآليات البانية للمرجعية)، مستوى القوانين (قوانين بناء المرجعية).

- **وعي ابستيمولوجي يستوعب مرجعية محددة:** «إن الاستجابة لهذه الرؤية المنهجية فرضت الاحتكام إلى خلفية منهجية أساسها المنهج السيميائي كما تجلت منطلقاته المعرفية في النظرية السيميائية، وبصفة خاصة أحد اختصاصاتها الجديدة متمثلة في السيميائيات التطورية la sémiotique diachronique كمل بلورها «فلادمير كريزينسكي Wladimir Krysinski. وقد ساعدنا هذا المنطلق المنهجي في التعامل مع النص الروائي بوصفه عالماً فنياً» تلتقي «فيه عدة علامات نصية، فتتفاعل فيما بينها مشكلة عالم الرواية النصي دلالياً وبانية عالمها الفني». (ص 19).
- **مفاهيم نسقية متضامنة وملائمة لها صفة نسق:** (النمذجة المرجعية. آليات المرجعية: الوساطة، التذويت، المزج، الوهم، الكثافة. قوانين المرجعية: التكرار، التشبع، التحول).

هذه المبادئ تنهض باعتبارها عناصر انتظام خطاب التنظير في الكتاب، ترسم الخرائط المعرفية لإستراتيجيته النظرية، التي تعين حدود الموضوع والمرجعية ونسق المفاهيم. وهي تعكس وعيا منهجيا ممتلكا لخاصيات ابستيمولوجية، تجعله يفكر في موضوعه الأدبي (مرجعية النص الروائي) بصفته موضوع معرفة (موضوع سيميائي) تبنى في استراتيجية التحليل، وهذا ما أتاح له تفادي الوقوع في تفسير مرجعيات النص الروائي بوصفها إحالات مباشرة على واقع خارجي، أو علامات على مقاصد و إيديولوجيات برانية.

وبالانتقال من هذا المستوى الخطابي الذي يتعلق بانتظام الخطاب النظري نسقيا، إلى المستوى الإجرائي، الذي يضع المفاهيم موضع التطبيق، بغرض وصف الموضوع ومعرفته، يتوسل الخطاب النقدي في ممارسته التطبيقية بثلاثة إجراءات نقدية، الوصف والتحليل والتقويم، تتضافر فيما بينها من أجل إنتاج فهم معرفي بالموضوع. في الإجراء الوصفي يبرز **خطاب التنظير** في عرض المرجعيات النظرية، ووصف شبكة المفاهيم الواصفة للموضوع. غير أن الخطاب النظري لا يقف عند حدود الوصف، بل ينتقل إلى عملية الاستدلال التي تقتضي تسويغ شرعية النموذج المقترح (السيميائية التطورية) بوصفه مشروع تنظير يتوخى تغيير نماذج سابقة تبني تصورها لمفهوم المرجعية على نظرية الانعكاس.

ينطلق الإجراء الاستدلالي الذي يتوخى تسويغ النموذج المقترح بوصفه بديلاً ملائماً، من تفنيد التصورات النظرية التي تقر بالطابع الواقعي والتجريبي لمرجعية النص الروائي، «لأن «حقيقة» النص هي عالمه النصي الداخلي بمختلف مكوناته السردية، وعلاماته الدالة على أنساق متعددة». (ص 18) ويستند هذا الاستدلال في بناء شرعيته على الحفر المعرفي في السياقات النظرية لمفهوم المرجع في اللسانيات، ويكشف الالتباسات الدلالية التي أحاطت بهذا المفهوم، واختزلته في الدلالة الحسية والمادية، والإحالة على شيء خارج النص، بوصفه مقابلاً معجمياً لـ «الواقع» و«الأصل» و«المادي».

لتفادي اختزال مفهوم المرجع في الإحالة المباشرة على معطى مادي، والتباسه بمفهوم الواقع، يقترح الباحث بديلاً له مفهوم

المرجعية، «إن ذلك جعل من صياغة مفهوم المرجعية نزوعاً إلى تخليص الأحداث البانية للنص الروائي من طابع التحقق الفعلي، وإثبات خاصية الاحتمال الممكن، بناء على صفة التمثل السردي المميز لأحداث النص الروائي، وهو ما يفتح مدلولاته على التنسيب وليس الإطلاق». (407).

هذا الفحص الإبستيمولوجي لمفهوم المرجع في اللسانيات، شكل مدخلا استدلاليا لانتقال الباحث إلى عرض مفهوم المرجعية داخل السيميائية التطورية، بوصفها نموذجاً ملائماً لمقاربة مرجعية النص الروائي. انطلاقا من التصور السيميائي الخاص بكريزينسكي تتحدد مرجعية النص الروائي بوصفها مرجعية نصية، تكون خاضعة لآليات خاصة، وتنتظم وفق مبدأ التكامل بين مقومات البنية السردية والخطابات النصية.

وينطلق البحث في مرجعيات بناء النص الروائي، داخل منظور السيميائية التطورية، من محاولة الإجابة عن السؤال التالي:

«كيف يبني النص الروائي مرجعيته النصية؟» (ص 17).

تنطلق محاولة الإجابة من استحضار مجموعة من المبادئ النظرية التي تشكل خلفية تصورية موجهة للتحليل النصي:

- الانطلاق في مقاربة مرجعية النص الروائي من قناعة معرفية قوامها استقصاء المقومات الفنية والجمالية المتحكمة في تخلق النص الروائي، وتشكل عوالمه وتشييد مكوناته.
- اعتبار النص الروائي عملا إبداعيا تخييليا، وبالتالي فإن انفتاح علاماته النصية على عوالم خارج نصية لا يجعل من الرواية نصاً معبراً عن عالم مرجعي مباشر.

- إن مرجعية النص الروائي تتجلى بناء على جمالية إمكان التحقق واحتماليته، وليس على مبدأ فعل التحقق.
- إن مبدأ الاحتمال الذي يمثل نظاما لمفهوم مرجعية النص الروائية، يترتب عليه رفض كل ربط آلي ساذج بين الدوال النصية للمرجعية النصية وبين العالم التجريبي الواقعي.
- استحضار دور القارئ في ترهين مرجعية النص الروائي «بوصف التلقي عملاً إبداعياً وفنياً يفضي للتحرر من المدلولات الجوهرانية الثابتة. إن ذلك يساهم في تنوع القراءات التي ينتج عنها تعدد دلالات المرجعية النصية للرواية، باعتبارها قراءات تشخص «التجدد» المستمر للنص الروائي على مستوى مدلولاته التي يفرضها سياق القراءة والتلقي، وبوصفها قراءات تمنح إمكانية تحديد «الأنماط» النوعية والخاصة للنصوص الروائية وبناء دلالاتها النصية والخارج نصية». (ص 18).

تحيل هذه المبادئ النظرية الموجهة للرؤية المنهجية والتحليلية على مرجعيات منهجية ونظرية، متداخلة ومتكاملة، بوطيقية وسيميائية وتأويلية. يتخذ المنظور البويطيقي من النص نقطة الانطلاق في وصف المرجعية، ويتخذ المنظور السيميائي من مفاهيم السيميائيات التطورية أدوات إجرائية لتحليل البنيات والآليات والقوانين المشكلة للمرجعية النصية، بينما يفتح المنظور التأويلي عالم النص على سياق التلقي والقراءة في صياغة تصنيفية للمرجعية النصية بناء على العلامات النصية. وهذا ما يؤكد إمكانية تباين القراء في تفاعلهم مع النصوص الروائية.

في إطار هذه الرؤية البويطيقية المنفتحة على التلقي والقراءة، يعرض الباحث مفهوم المرجعية داخل النموذج السيميائي التطوري كما بلوره كريزينسكي، حيث تتشكل مرجعية بناء النص الروائي من زاوية ثلاثة مستويات:

1 - **مستوى البنية**: تتجلى مرجعية النص الروائي في هذا المستوى ضمن نسق علائقي، تتكون بنية النص ضمنه من نمذجتين كبريين: النمذجة الأولى هي **النمذجة المرجعية** modélisation référentielle وتتفرع إلى نمذجتين النمذجة الجمالية m.esthétique والنمذجة التناصية m.intertextuelle، والنمذجة الثانية هي **النمذجة الإيديولوجية** m.idéologique وتتفرع إلى نمذجتين: النمذجة القيمية m.axiologique والنمذجة الغريزية m.pulsionnelle. وفقاً لهذا التصور السيميائي تتكون بنية النص الروائي من عدة علامات مركبة ومختلفة في مرجعياتها، نصية وغير نصية، وتختلف من نص إلى آخر.

2 - **مستوى الآليات**: وهي التي تحدد آليات بناء مرجعية النص الروائي، التي يجري عبر توسطها «تحويل» المرجعية الخارجية وفق منطق جمالي وتخييلي. و يقترح كريزنسكي خمس آليات تتدخل في تشكيل مرجعيات النص الروائي:

1-2 **الوساطة المرجعية** médiation référentielle: تعمل عبر إعادة بناء العناصر المنتقاة لتشكيل النص الروائي وفق جمالية الإزاحة«لأن المرجع، مندمج عبر إحدى إزاحات المنظورات، التي تتم الإحالة إليها عبر ميكانيزمات الوساطة». (ص 80).

2-3 **التذويت المرجعي** subjectivisation référentielle: يعمل عبر خطاب الذات سواء على مستوى الرؤية التي تجعل العالم المسرود موجهاً من ذات تبني المرجعية النصية، وفق نسق معرفي وثقافي خاص، «بحيث يتكون التذويت المرجعي» من خلال حبكة ذاتية، ومن خلال تقييد وجهة النظر بدلالة ذاتية سردية أو بسرد ذاتي». (ص 85).

3-3 **المزج المرجعي** mixage référentielle: ويكمن بحسب كريزنسكي «في برمجة السرد عبر أنظمة سيميائية وخطابية متباينة، التي تتراكب على «الشريط» الروائي نفسه، لأجل وضع «النصوص» المرجعية المتنوعة، أو متابعتها». (ص 93) ويسعف المزج المرجعي في بناء مرجعية النص الروائي وفق إجراء مزدوج، الأول يتخذ طابعا سيميائيا يحرر العلامات النصية من طابعها المباشر، ويفتحها على إمكانات تدليل متعددة. والثاني يركز على تنوع الخطابات والنصوص المحكومة بالتعدد والاختلاف.

3-4 **الوهم المرجعي** illusion référentielle: وهو بحسب كريزنسكي، «إشارة سيميائية متغيرة للمرجع الوقائعي، أو لإمساك الحقيقة مباشرة». ينشأ الوهم المرجعي إذن من مجموعة العلامات التي تبني علاقة وسيطة بين النص والواقع، حيث تقوم تراتبية سيميائية للصلة بالواقع «لكن المقارنة ليست إلا ضمنية، اي أن ما يوجد في النص يرتبط بشيء ليس هو ذلك الشيء نفسه». (ص101).

2-5 **الكثافة المرجعية** opacité référentielle: تسهم في تشكيل المرجعية وفق جمالية تكثيف العالم المسرود، ما يجعل دلالات المرجعية

منفصلة عن أي قصدية محددة، ذلك أن «الكثافة المرجعية لا تقف عند تكتيك روائي، بل تدل على تشكيل هيأة رمزية تكفل للسارد - الذات حرية خطابية مطلقة، تتيح له أن يعبر عن الحق الروائي تعبيراً إشكالياً عن وعيه الفلسفي والوجودي». (ص107).

3 - **مستوى القوانين**: إذا كان مفهوم الآليات يتيح رصد العمليات السردية والخطابية التي تتدخل في بناء مرجعيات النص الروائي، فإن أهمية مفهوم القوانين تكمن في أنه يمكن الباحث من تقييم دينامية النص الروائي من زاوية التطور. ويلخص كريزينسكي قوانين تطور النص الروائي في ثلاثة: «إن تطور الرواية يمكن أن يتصور باعتباره علاقة تجمع ثلاثة قوانين: قانون التكرار، وقانون الإشباع، وقانون التحول». (ص 113). يكون الفضاء النصي خاضعاً لقانون التكرار loi de la répétiton عندما يكون مقيداً في بنائه وحركته بعودة التشكيلات التيمية والشكلية المتداولة نفسها قبل إنتاجه، ويكون خاضعاً لقانون التشبع loi de la saturation متى أصبح ملزما بالتكرار، ومتى لم يعد قادراً على أن يبرز السمات الأسلوبية المكررة باعتبارها علامات خلافية، ويصبح تحولياً، أي خاضعاً لقانون التحول loi de la métamrphose عندما يفرز تشكلات تيمية وشكلية جديدة، تقف بعيداً عن تلك التي يعيد النص إنتاجها في فضاءي التكرار والتشبع[14].

نخلص إذن، إلى أن اشتغال هذه البنيات (المرجع، التناص، الاستطيقا، الإيديولوجيا، الأكسيولوجيا، الدوافع الغريزية)،

باعتبارها علامات سيميائية، هي ما يحدد مرجعية النص الروائي، اي علاقته بالمرجع. إنها تمثل ايضاً – بحسب كريزينسكي «نمذجات، بما تعنيه النمذجة، من أنها نظام دال مركب موروث من السنن الثقافية الاجتماعية، يقوم بتنظيم العالم، ويفرض على الأنظمة الأخرى (إيديولوجية، أخلاقية، فنية) بنيته الكبرى»[15].

وعلى مستوى التحليل النصي تكمن فاعلية هذه البنيات، في أنها وفرت للباحث أدوات إجرائية، أتاحت له أن يرصد مرجعيات المتن الروائي المدروس بالاستناد إلى عملية التصنيف «انطلاقاً من قناعة نقدية ومنهجية مفادها: إن كل نص روائي يبني مرجعية خاصة به». ويعتمد في هذا التصنيف على معيار القيمة المهيمنة، ما يسميه الباحث بالضوابط المتحكمة في النص الروائي.

وانطلاقاً من تحليل المعطيات النصية للمتن المدروس، بالتركيز على البنيات الحكائية والسردية، يصنف الباحث مرجعيات هذه النصوص إلى ثلاثة أنماط: 1 – **المرجعية الرحلية**، «بوصفها مرجعية تحتفي بالفعل الإنساني وحركة الإنسان في المكان». ويندرج ضمن هذا الصنف رواية «الإمام» لكمال الخمليشي التي تأسست نصيا على المرجعية الرحلية الفردية، ورواية «رحلة خارج الطريق السيار» لحميد الحمداني التي انبنت نصيا على المرجعية الرحلية الجماعية. 2 – **المرجعية التاريخية**: باعتبارها مرجعية تحتفي بزمن الإنسان وتاريخ الكائنات البشرية، سواء كان تاريخا خاصا كما تجلى في المرجعية النصية لرواية «العلامة» لبنسالم حميش، أو كان تاريخا عاما كما برز في المرجعية النصية لرواية «شجيرة حناء

وقمر» لأحمد التوفيق. 3 – **المرجعية السجنية:** «بوصفها مرجعية تحتفي بالسجن والمعتقل، مهما كان جنس «ساكنه». وهذا ما عبرت عنه رواية «الساحة الشرفية» لعبدالقادر الشاوي من وجهة نظر سارد ذكوري، كما تبلور في رواية «سيرة الروماد» لخديجة مروازي من وجهة سارد أنثوي حول معاناة المرأة والرجل في السجن.

في هذا المستوى من التحليل النصي، يبرز فعل التحليل باعتباره إجراءا نقديا يعنى بإبراز التجلي النصي لآليات بناء مرجعيات المتن الروائي المدروس، واستخلاص الدلالات التي ينطوي عليها هذا التجلي في كل نص روائي، باستحضار بنيات السياق النصي الذي يمنح إمكانية حضور «الآليات» خاصة في بناء مرجعية نص روائي، تختلف من نص روائي آخر. هذا يعني أن آليات بناء مرجعيات النصوص الروائية يتحكم فيها السياق التخييلي العام للنص الروائي من جهة، ونمط المرجعية المشخصة في الرواية من جهة ثانية. ويلاحظ الباحث أن الآليات البانية لمرجعيات المتن المدروس تخضع لمبدأ التنوع.

الزاوية الثالثة، التي تنتظم استراتيجية التحليل، هي زاوية التقويم، وفيها ينتقل الفعل النقدي من إجراء الوصف التحليلي إلى إجراء التقويم، حيث يعنى الباحث بإعادة تقويم وجاهة وقيمة النص الروائي في سياق المسار التطوري للرواية. وعلى الرغم مما يحوط مفهوم التقويم من التباس، يصل بالبعض إلى حد المطالبة بتحرير النقد من نزعة التقويم، «فالقراءة النقدية تظل دائماً تقويمية، مثلها مثل كل خطاب ثقافي يستعمل اللغة وينظر إلى

موضوعه وفق مكتسبات مستعمل اللغة وظرفية الاستعمال، ومادامت اللغة مشحونة إيديولوجيا وفكريا فهي حاملة لقيم مستعملها»[16].

وينتهي الباحث إلى تقويم جماليات المتن المدروس في علاقته بمرجعياته البانية، انطلاقا من مدخلين: المدخل الأول، **نصي**: يركز على معرفة تجليات القوانين البنائية نصياً، وما يترتب عن تأويلها من دلالات. المدخل الثاني، **عبر نصي**: ينظر إلى النص الروائي في علاقاته بغيره من النصوص، سواء ضمن المسار الإنتاجي الخاص بالروائي، وتقويم مدى تنويعه في بناء مرجعيات نصوصه الروائية، أم ضمن المسار الروائي العام، و تقويم مدى «تجديد» وتطوير أو إعادة «تكرار» لمرجعيات النصوص الروائية. ويخلص الباحث إلى التمييز بين نمطين من المرجعية النصية من منظور القيمة الأدبية: 1 - **مرجعيات تكرارية**، تكون «تكراراً» لمعطيات تخييلية وسردية متداولة في المنجز السردي السابق لإنتاج المبدع، سواء من زاوية النسق الدلالي الذي ينفتح عليه النص، أم من زاوية عناصره السردية والخطابية، أم من زاوية بنائه السردي. 2 - **مرجعيات تجديدية** تبني مرجعياتها النصية وفق جمالية التجديد التي يؤطرها سرديا «قانون التحول»، وهو ما تحقق بنظر الباحث في روايتي «رحلة خارج الطريق السيار» لحميد لحمداني، و«سيرة الرماد» لخديجة مروازي.

ما يتوضح إذن من استراتيجية الباحث في طرح إشكالية مرجعيات بناء النص الروائي، أنه يكشف عن منعطف جديد في تصور العلاقة بين النص الروائي والمرجع، يتجاوز الأفق الإيديولوجي للمنعطف الجدلي والبنيوي التكويني الذي تم في إطاره اختزال هذه

العلاقة في مفهوم الانعكاس. على النقيض من العلاقة المباشرة يكشف المنعطف السيميائي عن الطبيعة السيميائية المعقدة لعلاقة النص بالمرجع، بحيث لم تعد علاقة مباشرة، بل علاقة مشيدة، تتم عملية إعادة بنائها في ضوء دينامية علامات النص، حيث يخضع بناء المرجع لإجراءات تحويلية نصية، تعمل على سميأته، حيث يتحول إلى علامة نصية مندمجة في شبكة النص بوصفه صيرورة علامات دينامية. ولذلك يقترح استبدال مفهوم المرجع بمفهوم المرجعية لأنه أكثر شمولا وانفتاحا. ومن ثم لا يحيل على بعد واحد يختزل المرجع في مفهوم الواقع. ذلك أن الواقع لا يمثل إلا عنصراً واحدا من عناصر المرجعية المتعددة.

المرجعية إذن، في هذا النموذج لم تعد مجرد عنصر خارجي يحيل عليه النص، بل إن النص الروائي هو الذي يؤسس مرجعيته النصية وفق شروط النوع الأدبي. وهذا ما يمثل إحدى مزايا هذا الكتاب. وهنا تكمن أهمية هذا الطرح السيميائي الجديد، التي تتجلى في كونه لا يبحث في مرجعية النص الروائي من الجانب الأطروحي المباشر، بل من الجانب التخييلي النصي. بمعنى أن الباحث ظل معنياً بالبحث في كيفية بناء النص الروائي لمرجعيته الخاصة، وليس بمحاكمته أو تأويله انطلاقاً من إسقاطات إيديولوجية خارجية.

من القراءة المهيمنة إلى القراءة الدينامية:

إذا كانت السيميائية التطورية قد أتاحت للباحث منظوراً مغايراً في مقاربة إشكالية المرجع في النص الروائي، مكنه من

تجاوز التصورات التقليدية التي ترهن المرجع بمعطى واقعي خارج النص، بتحويل زاوية التحليل نحو التركيز على كيفية بناء النص لمرجعيته النصية. فالملاحظ أنه على مستوى تحليل مرجعيات المتن المدروس، ظل محكوماً بما نسميه سلطة **القراءة المهيمنة**. ففي تصنيفه لمرجعيات النصوص الروائية اعتمد مفهوم القيمة المهيمنة، ذلك أن معيار التصنيف عنده ينطلق من استحضار العناصر النصية المهيمنة والمتحكمة في بناء النص الروائي (إن التأمل في «الأنماط» المختلفة للمرجعيات البانية للنصوص الروائية: «الرحلية» و«التاريخية» و«السجنية»، استدعى الحديث عن ضوابط نصية مهيمنة تساهم في بناء المرجعية النصية وتشكيلها. وهذا يعبر عن وعي مسبق للمبدع في إنتاج نص روائي تؤسسه «مرجعية» مهيمنة وخاصة، وذلك في سياق تعبيري وفني «يحترم» خصائص السرد الروائي، ويهتدي بقواعد في صياغة تصنيفية للمرجعية المعروضة نصياً». (ص 408).

على الرغم من أهمية إجراء التصنيف في الممارسة النقدية، في تحديد أنماط المرجعية، فإنه باستناده إلى مفهوم الضوابط المهيمنة والمتحكمة، ينبني على استبعاد العناصر التي تبدو من منظور القراءة المهيمنة هامشية وجزئية، وبالتالي لا قيمة لها في بناء مرجعيات النص. وهذا ما يترتب عنه تجريد هذه البنيات الصغرى من قيمتها في بناء النص . هذه القراءة المهيمنة هي التي أوقعت الباحث في شراك رؤية تراتبية لمرجعيات النص الروائي، تميز داخلها بين «**مرجعية جوهرية**» هي المرجعية المهيمنة والمتحكمة،

وبين «**متعلقات عرضية**» لا ترقى إلى مستوى المرجعية البانية للنص. وبالتالي، ينتهي هذا التحليل على المستوى الابستيمولوجي المحدد للرؤية المنهجية إلى تكريس هيمنة الكلي على الجزئي، والنسقي على العرضي.

إن إغفال قيمة هذه المكونات النصية الصغرى، حتى وإن كانت ذات طبيعة جزئية وعرضية، يفضي إلى تغييب بعض عناصر دينامية النص الروائي التي تنشأ بالدرجة الأولى من تعدد بنياته وحوارية علاماته المتعددة، سواء كانت من طبيعة كلية أو طبيعة جزئية. فالرواية من منظور كريزنسكي كلية دينامية تتكون من مرجعيات متعددة، إيديولوجية وجمالية وتناصية، متداخلة ومتفاعلة، يمتزج فيها الجمالي بالمرجعي، والذاتي بالاجتماعي. وهي قائمة على التفاعل بين هذه البنيات المتعددة. صحيح أن بعض البنيات قد تهيمن أحيانا، ولكن ذلك لا يعني أن على النقد أن يختزل مرجعيات النص الروائي في بنية واحدة مهيمنة، لأن هذا الاختزال سيفضي إلى تغييب خاصية التعقيد الملازمة لدينامية النص الروائي. ولذلك فإن مأزق القراءة المهيمنة يكمن في أن استنادها على معيار القيمة المهيمنة، ويكون على حساب استبعاد العناصر العرضية، التي تلعب أحيانا أدوارا دينامية في تغيير النسق المهيمن، حيث إنها تدخل في علاقة تفاعل مع العناصر الأساسية. وهذا التفاعل بين العناصر المهيمنة والعناصر الصغرى هو ما يحدد دينامية النص. وكما كشف الباحث أحمد اليبوري من خلال تحليلات نصية لروايات عربية، فإن جدلية العناصر الجزئية تكمن في أنها لا تخضع للكلي

المهيمن، بل تخلخله بالإضافة والتعديل، اللذين يطولان الدلالة العامة للنص. لذلك نعتقد أن التصنيف الملائم هو الذي يسعى إلى ضبط عناصر التفاعل بين البنيات الكلية والبنيات الجزئية، بالاستفادة من نظرية الكوارث التي تبحث «في الاستقرار والتحول في آن واحد»[17]، ونظرية الكاوس[18] التي تبحث في جدل الانتظام واللانظام، وجدل الكلي والعرضي.

تفترض نظرية الكوارث ونظربة الكاوس وجود علاقات وتفاعلات بين الكلي والجزئي، وبين النسقي والعرضي، وهذا ما يتيح التحرر من سلطة القراءة المهيمنة في المقاربة، بواسطة استحضار عناصر الثبات، اي ما ينتمي إلى النسق المهيمن، وعناصر التغير، لأن الكلي والعرضي جوهر دينامية النص. وفي حالة النص الروائي، فإنه يمكن اعتبار «العلاقات بين مكونات الرواية، أحياناً كثيرة، قائمة على الانشطار والتفاعل، لا على مجرد التجاور الصرف، أي على علاقات متمايزة، لكن بينها صفات مشتركة، وأخرى ناتجة عن طابعها الانشطاري – الاستعاري. فبخلاف ما يلاحظ في المجاز المرسل والكناية، حيث ذكر الجزء وإرادة الكل أو العكس بالنسبة للأول، أو ذكر الجزء وإرادة جزء آخر بالنسبة للثانية، ففي الرواية لا يتم الانتقال، عن طريق التجاور من الأجزاء إلى الكل، بل يمكن أن يقال من جهة، على غرار ما ذهب إليه أرسطو إن الكل الدلالي أكثر من مجموع أجزائه، ومن جهة أخرى بأن جزءاً معيناً أو بضعة أجزاء قد تسهم في تنسي الدلالة التي يوحي بها الكل»[19]. لذلك نعتقد أن الباحث لو استحضر هذه العناصر الجزئية في تصنيفه،

لتمكن من بناء أنماط معقدة تقوم على التفاعل بين أكثر من مرجعية وليس على مرجعية أحادية. فالنص الروائي ليس متجانساً، بل هو ملاقي علامات متعددة، وبالتالي بؤرة تشكل مرجعيات متعددة. لذلك فإن أهمية القراءة الدينامية تكمن في مقاربتها التفاعلية، من خلال بحثها في تفاعلات البنيات الكلية المهيمنة و البنيات الجزئية الصغرى، التي يحفل بها النص باعتبارها محكيات لها طابع خاص على المستويين البنائي والدلالي. لذلك نعتقد بأن مرجعية النص الروائي لا تتشكل إلا في قانون الانتظام التفاعلي.

في هذا الإطار يمكن أن نشير إلى المقاربة الانشطارية عند أحمد اليبوري، التي تحاول أن تتجنب مأزق القراءة المهيمنة، بالتموقع بين النظريتين التفاعلية والتفكيكية، حيث تعيد الاعتبار للعناصر الصغرى في النص التي لا يعيرها اهتماما، بتوظيف مفهوم «البقايا» «وهو يحيل هنا على العناصر التي لا يلتفت إليها في النص، رغم وقوعها في دائرة البلاغة النوعية للرواية، وفي ارتباط بنيتها العميقة ولو جزئيا بالاستعارة والكناية والمجاز المرسل في إطارها السردي، وعندما تصل هذه العناصر إلى درجة قريبة من الضجيج النصي، في مقاومتها للدلالة المركزية فإننا نطلق عليها (شوائب)»[(20)].

هكذا فكل شيء في منظور القراءة الدينامية وظيفي، ولا وجود لعنصر عرضي بدون دلالة ، كما لا وجود لعنصر مهيمن ثابت، لأن ما يحدد دينامية النص هو جدل الاستقرار والتحول.

الهوامش

(1) د. عبدالرحمن التمارة: مرجعيات بناء النص الروائي، دار ورد للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2013.

(2) عبد الحميد عقار: فلاديمير كريزنسكي: من أجل سيميائية تعاقبية للرواية، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي،منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، الرباط، 1992، ص: 204.

(3) المرجع نفسه، ص: 204.

(4) فلاديمير كريزنسكي: من أجل سيميائية تعاقبية للرواية، ص: 212.

(5) المرجع نفسه، ص: 205.

(6) المرجع نفسه، ص: 207/206.

(7) المرجع نفسه، ص: 204.

(8) المرجع نفسه، ص: 204.

(9) المرجع نفسه، ص: 206.

(10) محمد أمنصور: «أي مستقبل للرواية بالمغرب، ضمن كتاب جماعي الرواية المغربية أسئلة الحداثة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1996، ص: 241.

(11) المرجع نفسه، ص: 241.

(12) محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، الرباط، الطبعة الأولى، 1999، ص: 10.

(13) المرجع نفسه، ص: 12.

(14) فلاديمير كريزنسكي: من أجل سيميائية تعاقبية، ص: 207.

(15) المرجع نفسه، ص: 205.

(16) د. محمد الدغمومي: نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2005، ص: 253.

(17) د. محمد مفتاح: دينامية النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، 1990، ص: 14.

(18) للتوسع في نظرية الكاوس يراجع كتابنا هيرمينوطيقا المحكي النسق والكاوس في الرواية العربية، دار الانتشار العربي، الطبعة الأولى، 2007، بيروت، ص: 46.

(19) أحمد اليبوري: في الرواية العربية، شركة للنشر والتوزيع المدارس، الدار البيضا، الطبعة الأولى، 2000، ص: 61.

(20) المرجع نفسه، ص: 66.

أطياف البنية السردية وأبعادها

حميد لحمداني

دلالة الطيف:

نقصد **بأطياف البنية السردية**: تنوع أنماط البناء السردي بكل مكوناته اللغوية والتعبيرية، والتركيبة والدلالية وكل ما يتصل بذلك من زاوية الرؤية السردية وطبيعة تجسيد الحدث ومستوى حضور الشخصيات، وجميع ما له علاقة أيضا بالتشكيل الوصفي والزمني والتخييلي والرمزي والأسطوري. وقد استفدنا قبل استخدام هذا المصطلح مما كانت تعنيه كلمة طيف في المعاجم العربية القديمة وبعض التفاسير و المؤلفات التاريخية والبلاغية وخاصة ما أفضى إليه ذلك من ربط العلاقة بين مفهوم الطيف والتخيُّل واقترانه أيضاً بلفظ الاختلاف في بعض كتابات دواوين العصر المملوكي[1].

مدلول الأبعاد:

حينما نتحدث عن **أبعاد أطياف البنية السردية**، نشير بالتحديد إلى ما توحي به القصة من دلالات احتمالية متصلة بفعل التأويل. وهنا نجد أنفسنا أمام ضرورة الانتقال من البنية الداخلية إلى السياقات الخارجية التي يمكن أن تثري الدلالات النصية وتفتح إمكانيات التصادي مع مدلولات الواقع الخارجي كما نتصوره.

ولا تكون الحاجة ماسة إلى التأويل إلا عندما تجنح بعض النصوص إلى تقنية اللاتحديد، كما يحدث بإفراط في الفنون

التشكيلية التجريدية على الخصوص، ذلك أن «كل ما هو غير خاضع لنظام صارم يكون «منفتحاً»، لأنه يشكل «حقلاً» من الإمكانيات التأويلية، أي هيئة قائمة من المحفزات stimuli المزودة بخاصية أساسية من اللاتحديد، لأنها تقترح سلسلة من القراءات المتغيرة على الدوام، ولأنها في نهاية المطاف تكون مُتبنية على هيئة كوكبة من العناصر المهيأة لكي تترابط فيما بينها تبادليا بطريقة متنوعة»[2].

المتـن المـدروس:

تهتم هذه الدراسة التحليلية والتأويلية بمجموعة قصصية للكاتبة المغربية: **الزهرة رميج**، وعنوانها «**نجمة الصباح**». عدد صفحاتها من الحجم المتوسط: 110. تحتوي على 19 قصة قصيرة وقصة قصيرة جدا وحيدة تصدرت المجوعة[3].

ركائز منطلق الدراسة:

بعد قراءة القصص الواردة في المجموعة تبين لنا أن مستويات تشغيل البنى السردية وما يتصل بها من مكونات وتقنيات فنية وأهداف دلالية يمضي في ثلاثة اتجاهات متباينة، هي ما أطلقنا عليه مصطلح الأطياف، وتنتظم كالتالي:

- **طيف اللوحة القصصية**، ويأتي بمثابة سرد أو وصف لوضعية أو حالة اجتماعية أو نفسية، تكون فيها الرؤية السردية من منظور مونولوجي أي ذاتي، و يكون السارد بضمير المتكلم متماهيا مع أحد بطلاتها مما يجعل اللغة التعبيرية الشعرية مهيمنة على مجموع النص، ويكاد الحدث يختفي خلف الرؤية السردية

المتواطئة مع أحد الشخصيات أو يذوب في وصف الحالة المتأزمة. وقد تأتي اللوحة القصصية في هذا النوع محكيةً من زاوية نظر سارد غير ممثل بشخصية في النص، لكنه يكون متواطئاً مع الشخصية الرئيس التي تعلن عنها بعض إشاراته التعبيرية كما هو الحال مثلا في قصة «محكية بضمير الغائب ضمن مجموعة» نجمة الصباح وعنوانها: «**طريق الملكوت**» ص: 103[4].

- **طيف القصة الواقعية**: وهي واقعية محكية عادة بضمير الغائب. وتمثل فيها الشخصيات عالما يَحدُث فيه تصادم في المواقف والآراء والاختيارات الحاسمة. وتكون لها في الغالب دلالات مفهومة مباشرة من خلال السياق العام للنص. غير أنَّ السرد الواقعي عندما يُلجأ إليه يميل فيه السارد نحو أكبر قدر من الحياد ويكون هذا عادة مدعاة إلى التباس المواقف، وبالتالي ينشأ عن ذلك اختلاف بين القراء في تحديد المدلولات والمثال النموذجي عن هذه الحالة نجده في واقع الأمر بارزاً في اختلاف فهم وتأويل القصص القصيرة والروايات الواقعية عند نجيب محفوظ، فهي مثال فريد على تضارب القراء والنقاد في الفهم والتأويل[5].

- **طيف القصة الرمزية والأسطورية**: يتجاوز هذا النمط نطاق طيف اللوحة أو طيف القصة الواقعية المباشرة سواء من الناحية البنائية أم من الناحية الدلالية، فالبناء يكون معززا بالبُنى الرمزية أو الأسطورية التي يتم استجلابها من الموروث الثقافي الإنساني وتوظيفها لغايات دلالية إيحائية تكون لها علاقة بوضعية خارج نصية، ويهيمن فيها الحوار والسرد أكثر من الوصف، وتحضر قوة الحكمة والعقل والعبرة بدل قوة تأثير العبارة الشعرية.

النماذج الدالـة:

تبين لنا أيضاً بعد قراءة قصص المجموعة أن النماذج التي تجسد بشكل متكامل تلك الأطياف الثلاثة هي القصص التالية:

- «**بأي حال عدتَ؟**» ص: 33 وتنهض بطيف اللوحة القصصية.
- **المفاجأة**» ص: 75 وتجسد طيف القصة الواقعية.
- «**سيزيف ودون كيشوت**» ص: 107 وترسم معالم طيف القصة الرمزية والأسطورية.

لذا سنحاول الاستعانة بالمؤشرات السيميائية أو ما يدعى الوحدات الدلالية الصغرى (sèmes)، لأن جميع المدلولات العامة للنصوص يتم تشييدها من خلال التوليفة البنيوية لمجموع هذه «**السيمات**» النصية، وغايتنا من ذلك ستكون دائماً هي إبراز أهمية هذه النماذج القصصية من حيث بنياتها التعبيرية ومحتواها الدلالي(6). على أننا لن نغفل إمكانيات اللجوء إلى بعض التأويلات الاحتمالية بمؤشرات سياقية خارجية إذا سمحت النصوص بذلك.

1 - اللوحة القصصية:

يمكن اعتبار قصة: «**بأي حال عدتَ؟**» وصفاً لحالة نفسية، أكثر منها سرداً يحكي عن أوضاع شخصيات متصارعة متحركة في المكان والزمان. إنها لوحة قصصية تعكس حالة تعيشها شخصية واحدة تتحدث عن نفسها وتحيل في الوقت نفسه إلى واقعة افتراضية مقتضبة. إنَّ عنوان القصة يكاد يكون مفتاحا لمجموع أبعادها الدلالية، فهو يمثل بداية مطلع في البيت الأول من إحدى القصائد العربية المشهورة للمتنبي: عيد بأية حال عدت يا عيد.

القصة أيضا تصور حالة نَفْس مُكتئبة في يوم عيد المولد النبوي، حيث تباشر الزوجة بتهيئة فطور الصباح لزوجها وأولادها فتحن إلى أمها وإلى طفولتها ثم يتحول العيدُ لديها إلى نحيب وبكاء.

تعكس البنية التركيبية والسيميائية هذا التناقض الباعث على السأم من خلال المؤشرات اللغوية والتعبيرية النصية، كما هو الحال في التعارض الحاصل بين مؤشرات الحنين إلى الأم وتذكر مرحلة الطفولة من جهة، والحزن والكآبة والكسل وجمود الزمن وتيبس الموجودات في اللحظة الحاضرة من جهة ثانية:

الماضي: **الحنين إلى الأم وإلى مرحلة الطفولة**	**الحاضر:** **الحزن والكآبة والكسل وجمود الزمن أو رتابته وتيبُّس الموجودات**
اشتياقي فظيع هذا اليوم (إلى الأم) ص: 34.	استيقظتُ على إيقاع الصنبور. ص:33.
اشتياقي رهيب هذا اليوم لسماع صوتها المتدفق حلاوة (الأم) ص: 35.	حاولت أن أنهض فلم تطاوعني أعضائي المُخدَّرة ص: 33.
حاولت أن أطفئ لواعج الشوق بمداعبة صغاري. ص: 35.	يخيم حزن عظيم على المزهريات الفارغة. ص: 33
.. أشعر أني عدت تلك الطفلة الصغيرة التي كانت أمي تضع الحناء في يديها الصغيرتين يوم العيد. ص: 35.	أمْسَكَتْ كآبتُها بكآبتي (أي المزهريات) ص: 33.
	خيم سكون غير مألوف. ص: 34.
	ما إن انهمر الماء حتى انهمر الدمع معه ص: 34.

بين الحضور والغياب:

بالإضافة إلى التعارض الحاصل بين الماضي والحاضر نجد في النص وخاصة على مستوى الشخصيات حضوراً وغياباً:

الأبناء حاضرون: «حاولتُ أن أطفئ لواعج الشوق بمداعبة صغاري» ص: 35. الزوجة حاضرة في مجموع النص بكآبتها وحنينها، أما الزوج فيوجد بموقع بين الغياب والحضور، فهناك إشارة واحدة في النص إلى وجوده: «كان زوجي في الحمام يحلق ذقنه، لأول مرة يستيقظ قبلي في مثل هذا اليوم». ص: 33.

السؤال الأساس الذي تفرضه جميع هذه المؤشرات السيميائية على القارئ هو التالي: ما السبب الذي جعل كآبة المرأة تصل إلى هذا الحد في يوم عيد وتتحول إلى حنين جارف للآم وعودة منتكسة إلى مرحلة الطفولة، مع أن المرأة موجودة بين أطفالها وزوجها؟ لا نريد أن يكون التأويل بواسطة عناصر سياقية خارجية وحتى إذا أردنا ذلك فالنص لا يشير إلى أي واحد منها يكون مثلاً مرتبطاً بحياة الكاتبة على فرض أننا قبلنا على مضض بالعلاقة بين المؤلفة والشخصية الرئيسة في النص. لذا سنتعامل دائماً مع المؤشرات النصية الداخلية مع الالتزام بضرورة التمييز بين الشخصية الحكائية وشخصية الكاتبة. وستكون التأويلات المحتملة التي نتوصل إليها حول هذه النقطة بالذات تأويلات بالسياق الداخلي لا غير، لأن هذا النص لا يفتح إمكانية تجاوز التأويل إلى السياق الخارجي على عكس ما سنرى مع نص آخر.

لا يمكن للعيد أن يفقد تأثيره الإيجابي في نفس هذه الشخصية النسوية إلى حد ارتمائها في هذه الحالة من الكآبة والهروب إلى حضن الأم والرغبة في العودة إلى الماضي الطفولي إلا إذا كانت هناك أسباب موضوعية يمكن أن تكون قد دفعت المرأة إلى هذه الحالة المتطرفة من الحزن والحنين[7].

لدينا فقط مؤشران سيميائيان؛ أحدهما ذكرناه وهو الزوج الحاضر الغائب الذي لم يسبق له أن استيقظ في يوم عيد باكراً إلا في هذه المرة كما لاحظت الزوجة، فضلاً عن أنه لا يساعد في عمل المنزل وإنما يهتم بنفسه عندما يتجه إلى المرآة لحلق ذقنه.

أما المؤشر الثاني فقد تحدثت عنه الزوجة بلسانها عندما أشارت إلى دأبها على الاستيقاظ باكراً قبل الجميع:

«أتحرك على رؤوس أصابعي، أسعى جاهده إلى أن تكون المائدة مفاجأة العيد السارة». ص: 33، لكن ما الذي تغير في هذا العيد بالذات ؟:السرعة في التهييء/ غياب الحلويات التي تصنعها بنفسها/ غياب العصائر الطبيعية/غياب الزهور ص: 33.

هناك إذن حالة ملل من العادة ومن الروتين، وهناك فتور من عمل البيت الذي لا يستيقظ فيه الزوج ليساعد زوجته ولا تجد الزوجة ما تقول عنه باعتباره شريكا سوى أنه لأول مرة يستفيق باكرا في العيد. ليس هناك أي مؤشر سيميائي يرصد مثلاً العلاقة العاطفية بين الزوجين في هذا النص . هكذا تكون النتيجة المنطقية والحتمية هي انكفاء المرأة المتعَبة والفارغة من العاطفة الزوجية نحو الماضي لاسترداد سعادتها المفقودة في الطفولة والعودة أيضاً

إلى حضن الأم. وهذه حالة سيكولوجية بامتياز. وقد كان اللجوء في هذا النص إلى اللغة الشعرية وسيلة فاعلة في بلورة الحزن والحنين و تعويضا عن الخواء العاطفي في الحاضر[8].

2 - **القصـة الواقعيـة:**

من أهم علامات الحكي الواقعي استخدام الرؤية السردية العالمة بكل التفاصيل التشخيصية والنفسية. ويكون ذلك بواسطة الحكي بضمير الغائب. ويدل هذا بشكل مباشر على أن السارد ليس له حضور في العالم المحكي. نجد من ذلك في نص «**المفاجأة**» العلامات السيميائية التالية على سبيل المثال لا الحصر:

الحكي بضمير الغائب:

- «اندهشَتْ. من يا ترى يَعرفُها هنا؟ لقد جاءت هاربة من ضجيج مدينتها الكبيرة...» ص: 75.
- معرفة السارد بخبايا الشخصيات:

* «... وما حاجتها هي إلى من يَعرفُها هنا ؟ ألم تأت طلبا للخلوة والراحة من الناس ومشاكلهم ؟» ص: 75.

* «... فكرت في صديقتها كوثر. تمنت لو كانت معها لتحضنها...» ص: 76.

العلامة الثانية التي ترسخ واقعية المحكي بضمير الغائب هي التزام السارد بالحياد وترك الحرية للقارئ لكي يفسر أو يؤول مواقف وأقوال وسلوك الشخصيات بنفسه. كما أنه ينتج سرداً حَدَثياً وليس مجرد سرد قولي كما رأينا في القصة التي تناولناها بالتحليل سابقا، فالسرد القولي غالبا ما يتلاءم مع وصف الحالة

والهموم الذاتية أما السرد الحدثي فهو يكرس اهتمامه بالشخوص والعلاقات القائمة بينهم من خلال سلوكم ومواقفهم وردود أفعالهم(9).

العلامة الثالثة هي تدعيم حياد السارد بإجراء الحوار المباشر بين الشخصيات. فالحوار في هذه القصة يأتي غالباً تلقائياً، أي غير مسبوق دائما ب «قال» أو «قالت» بحيث يغيب السارد غالبا عند الحوار بين الشخصيات:

« - سميرة ألم تسمعي ندائي ؟

- من؟ أحمد؟ ياللمفاجأة؟ منذ متى عُدْتَ إلى المغرب؟

- منذ ثلاثة أشهر؟...» ص: 76.

قضية اجتماعية بأبعاد عاطفية:

يتناسب الموضوع الاجتماعي مع الكتابة القصصية الواقعية. وهذه القصة تعكس صورة الفتاة المغربية التي أنهت دراستها بباريس وحاولت أن تحث محبوبها المغربي أيضا على العودة وتتويج العلاقة بالزواج، لكنه فضل البقاء قائلاً: «لن أعود ولن أتزوج» ص: 77.

ومع ذلك قررت في تلك الليلة قبل عودتها أن تذيب جسدها في جسده و«انتقلت من أحضانه مباشرة لترتمي في أحضان الطائرة العائدة إلى المغرب» ص: 77.

اكتشفت فيما بعد أنها حامل وقررت مواجهة الجميع والاحتفاظ بالجنين. ص: 77.

التحول المهم في واقعية هذا النص يحدث عندما يعود صديقُها يوما إلى المغرب. فيدور الحوار التالي الملتبس بينهما:

« - وأنتَ هل تزوجتَ؟

- لا، ولهذا فكرتُ فيكِ...»

كان من الطبيعي أن تفسر الفتاة أن تفكيره فيها متعلق برغبته أخيرا في الزواج منها. وهذا ما يجعلها تسترسل في أحلامها السعيدة: «انتفض قلبها من شدة الفرح، وقع المفاجأة السعيدة كان أقوى من أن تتحمله «وحدَها»....» ص: 76.

لكن الصدمة والمفاجأة تأتي في نهاية القصة عندما تكتشف أنه كان يريدها واسطة للزواج من غيرها. فما كان منها إلا أن لعبت بمرارة دور الخاطبة لتستدرجه في الكلام لمعرفة كامل الحقيقة: فيأتي الحوار المأساوي التالي:

«أتريدها في العشرين؟

قهقه عالياً:

- مثل هذه عليها أن تعتكف داخل المحطة. فما من قطار يمكنها انتظاره على الرصيف». ص: 78.

إدراك النتيجة المأساوية لهذه القصة يرتبط بمدى استيعاب القراء لمسار تدَرُّج الحوار الوارد فيها من الملتبس إلى المنكشف. مع ضرورة مراعاة صدق الفتاة في مشاعرها وخواء الفتى من أي ملمح للمشاعر. فضلاً عن أن احتمالية اتهام الفتى لصديقته في شرفها واردٌ في عبارته الأخيرة، وهو ما حوَّل مأساة الفتاة ضمنياً إلى صدمة نفسية قاتلة. هذا غير مُشار إليه مباشرة في النص بل هو ما ينبغي أن يفهمه القارئ من خلال الصورة الكنائية الواردة في الجملة الأخيرة.

هذا النص مبني بناء منطقيا أكثر مما هو مبني شعريا، مع أن موضوعه مرتبط بالعواطف الملتهبة التي ورطت صاحبتها في موقف الحرج، لأنها لم تقرأ جيدا موقف الآخر على الوجه الصحيح. وقد دأب القصاصون الواقعيون على التخفيف من الحس الرومانسي لفسح المجال أكثر أمام عرض الوقائع الإنسانية الصادمة.

3 - القصة الرمزية الأسطورية:

أصبح توظيف الرمز والأسطورة بمدلولات وأفكار جديدة، وسيلة تعبيرية أساسية في الأعمال الأدبية القصصية والشعرية المعاصرة، باعتبار أن هذا يمثل قيمة تمثيلية وتخييلية تضاف إلى ما كان متاحاً في الكتابات الأدبية سابقاً من وسائل تصويرية تعتمد في المقام الأول على الاستعارات والتشبيهات والكنايات وجميع أنواع المجاز. وقد تمكنت القصة القصيرة على الخصوص من فتح آفاق تعبيرية ودلالية مستحدثة بالرجوع إلى الرصيد الثقافي الإنساني والرمزي وحاولت أن يكون توظيفه مرتبطاً بهموم العصر الحالي وهذا يقتضي بالطبع خلق سياقات نصية داخلية تستفيد من المدلولات القديمة للأسطورة ولكنها في الوقت نفسه تمنحها فرصة للتعبير عن هموم العصر الحالي. والواقع أن استخدام الإطار الشكلي العام للأسطورة في إنتاج النصوص الأدبية ظهرت بوادره منذ العصر اليوناني وهو استخدام أحدث انزياحاً عن حرفية النص الأسطوري القديم من أجل منحه إمكانية التعبير عن هموم العصر. هذا له مدلول «إعادة كتابة التاريخ بالوسائل الرمزية إذ يمكن استخدام أبطال الأسطورة أنفسهم لكن بمحتوى ومدلول مُغايريْن[10].

هذا بالتحديد ما تقوم به قصة «**سيزيف ودون كيشوت**» في مجموعة «**نجمة الصباح**»، إنها تريد أن تكون كاملة الرمزية حين تبدأ حدثها بلقاء استثنائي بين بطل أسطوري يمثل رمز العذاب الإنساني هو سيزيف الذي حكمت عليه الآلهة بحمل صخرة يصعد بها الجبل وما إن يكاد يصل إلى القمة حتى تتدحرج به إلى الأسفل ليعاود الكرة من جديد وهكذا دواليك، وبطلٍ آخر يمثل رمز خوض المعارك الوهمية وهو دون كيشوت، في رواية سيرفانتيس المشهورة.

الحوار الذي جرى بين الاثنين كان حول جدوى عملهما، لذا حاول كل منهما أن يثبت مدلول وقيمة عمله. أكد سيزيف أن حضور الهدف، وهو قمة الجبل، مسألة أساسية كما أن تكرار الصعود والتدحرج إلى الأسفل له قيمة الخبرة والمعرفة وفهم الوضعية.

«... محاولة الصعود خير من الاستسلام للسقوط (...) من قال إن التكرار عديم الفائدة، ألا يُعلِّم التكرارُ الحمار..» ص» 107.

أما دون كيشوت فيرى بدوره أن المحاولة دائما لها فائدة:

«أنا أحارب الأعداء الوهميين حتى لا تتخشب ذراعي، محاربتي لطواحين الهواء تجعلني أحافظ على لياقتي الحربية لمواجهة أي عدو يباغتني» ص: 108.

وقد كان من الطبيعي بعد أن توافقا على فعليهما وهدفهما أن ينعقد بينهما العزم على التعاون للخروج من مأزقيهما وهو الدوران في الحلقة المفرغة.

هناك مؤشر سيميائي داخلي هو المسؤول المباشر عن حصول هذا التوافق، وهو وما يمثل انعطافا حاسما من عالم الأسطورة إلى

الواقع الحالي، ورد المؤشر في سياق كلام دون كيشوت عن حالته، حين قال في حواره التالي مع سيزيف :

« - ... محاربتي لطواحين الهواء تجعلني أحافظ على لياقتي الحربية لمواجهة أي عدو يباغتني. آنذاك لن أنبطح بسهولة مثلهم.

- من هم؟

- المنبطحون هناك في الجهة الشرقية ... ألم ترهم ؟

- وكيف لي ذلك وأنا لم أتمكن بعد من صعود الجبل لأطل على السهل؟» ص: 108.

لا يمكن التعرف انطلاقاً من المعطيات النصية أبدا عن المدلول الفعلي للمنبطحين، لأنه لم يتم الحديث عنهم سابقاً في النص كما لم يتم تعريفهم لاحقا، لذا سنكون في حاجة ضرورية وماسة إلى الإشارات الخارج نصية لكي نفهم المقصود من المنبطحين، ولن تكون العودة إلى الإشارات الخارجية إلا من أجل بناء تأويلات افتراضية، غير أنه ينبغي أن تكون الافتراضات التأويلية قريبة وملائمة للمنطق العام لبناء القصة.

وبالنظر إلى أن كاتبة النص مغربية، وأن قضايا العالم العربي يمكن أن تشد اهتمامها، ولأن الخطاب الصحفي السياسي العربي تحدث كثيرا عن المنبطحين إلى الحد الذي تحول فيه هذا التعبير إلى علامة دالة على كل القادة المستسلمين، إلى الشروط القاسية لبعض القوى الخارجية المتحكمة في المنطقة العربية. وبالنظر أيضاً إلى ورود مؤشر سيميائي آخر يحدد المنطقة الجغرافية التي ينتمي إليها المنبطحون وهي الشرق: «المنبطحون هناك، في الجهة الشرقية.. ألم ترهم؟» ص: 128. فإن كل هذه المعطيات النصية والخارج نصية

تميل بنا إلى القول احتمالياً بأن النص يعالج الحالة التي آلت إليها وضعية بعض القادة العرب الذين تصرفوا في مناقضة تامة لمواقف شعوبهم. هذا مجرد تأويل لكنه ليس افتراضا اعتباطيا، لأنه معزز نصيا بما رأينا وخارج نصيا بالآتي على سبيل المثال لا الحصر:

سجل. احمد قاسم العريقي ظاهرة الانبطاح السياسي في العالم العربي من خلال مقطوعة شعرية قصيرة بعنوان: «**المنبطحون**» نقتطف منها ما يلي:

«انبطحْ، إن الشموخَ الآن في الثرى ولّى وراحْ.

واجلب الأذناب كي تحمي العروشَ الزور حتى تُباهي بالنجاحْ.

والجِمِ الأفواهَ بالسيفِ العنيد كُلَّ مَن نادى لها: حيّ على خير الفلاحْ أو ينادي بالكفاحْ.

انبطحْ كيف تشاء..

لا يهمُّ الآن تدري كيف كان الانبطاحْ

انبطحْ حتى يذوب الجسمُ شمعاً كي تَفـُوقَ الكلّ في الأرض انبطاحا وإذا ما امتلأ الجسم جراحاً فاستبحْ شعباً لكي تُشفِى الجِراحْ»(11).

وغالباً ما يكون مدلول الانبطاح في العالم العربي متصلاً بالمجال السياسي ودالاً على الخنوع والخضوع للاملاءات الغربية من أجل استمرار استغلال خيرات البلاد وبقائها دائماً ضمن دائرة الهيمنة والتخلف.

ويكاد نص القصة التي ندرسها يكيف جميع عناصره ووحداته المشهدية والحوارية للوضعية العربية الحالية، بل إنه يقترح حلاً

لتحريك هذه الوضعية من أجل أن يستيقظ المنبطحون من مواتهم. يتم ذلك دائما في السياق البناء الرمزي والأسطوري الذي أعيد إنتاجه بمواصفات أخرى داخل القصة، إذ يقترح دون كيشوت على سيزيف أن يدعمه في صعوده للجبل لكي يتمكن من إلقاء حجره في اتجاه السهل الخلفي:

«ياللهول استجمعَ كل قواه ورمى بالصخرة. سُمِع دويٌّ انفجار تزلزلتْ له الأرض، وانطلقت على إثره سحابة عملاقة تغطي الفضاء. سأل دون كيشوت في هلع:

- ماذا هناك ؟

- كأن الأمواتَ يستيقظون !» ص: 108.

تلعب العناصر الأسطورية في هذه القصة دوراً أساسياً في إقناع القراء بأنه حان الوقت لمعالجة الوضعية المأساوية للواقع العربي، وتمنح الشخصيتين الأسطوريتين مشروعية القيام بهذه المهمة الصعبة التي لم يستطع الإنسان العربي القيام بها حتى الآن. هنا بالذات يحدث الالتباس بين الماضي الأسطوري والحاضر الواقعي، هل معنى ذلك أن مشاكل الواقع العربي المتفاقمة تنتظر تحقق معجزة خارقة لكي تجد حلها؟ لعل دلالة من هذا القبيل قد تولدت بالفعل في تضاعيف البنية النصية المؤسسة أسطوريا بتضافر تام مع المؤشرات الخارجية المحيلة على الواقع.

نستطيع القول في النهاية بأن الكتابة القصصية في مجموعة «نجمة الصباح» تستخدم ثلاثة أطياف بنيوية وسيميائية مختلفة فصلنا القول فيها سابقاً. وهذا ما يُحقق بعض التنوع في مسار

التأليف القصصي في هذه المجموعة ولعل الأمر يكون كذلك في غيرها من الكتابات القصصية والروائية لهذه الكاتبة العصامية.

الهوامش

(1) ورد في كتاب **تفسير القرطبي** مثلاً: «الطيف: الغضب، ويسمى الجنون والغضب والوسوسة، وطيفاً لأنه لمّة من الشيطان تُشبَّه بلمّة الخيال. كما ورد أيضاً في كلام القرطبي: «أن الطيف والطائف معنيان مختلفان فالأول التخيُّل والثاني الشيطان نفسه». انظر النسخة الالكترونية من كتاب **تفسير القرطبي** في موقع الوراق ص:492-1993. www.alwaraq.net.

وفي معنى التعدد في الاختلاف نجد ما ورد بإنشاء القاضي الفاضل في **مرسوم باسم الملك الناصر صلاح الدين الأيوبي** في قوله «... وعن حقائق اليقين مفصحاً للأسماع من طيف الاختلاف معفياً...» نسخة الوراق الالكترونية من كتاب **صبح الأعشى للقلقشندي** ص: 2202 . www.alwaraq.net

وتم تعريف طيف الخيال في بعض الدراسات النقدية بأنه «عالم الرؤى والأحلام التي يراها النائم في النوم. إنّ العاشق يزور حبيبته في هذا العالم لابتعاده عنها (...) والشاعر حينما يقوم بوصف الطيف يخلقه على قدر المستطاع بأجمل صورة كلوحة رسم فيعرضها على القراء». **طيف الخيال، مفهومه وتطوره في العصر العباسي** بقلم سمية محمدي نشر بتاريخ الاثنين 18 نوفمبر 2013 على الموقع التالي: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article26151. ولعل هذا البحث قدم ملخصا لكتاب مختص في الموضوع بعنوان: **طيف الخيال في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري** لـ. د. أحمد علي محمد . دار شراع . سورية، 1999. هذا فضلا عن أن مفهوم الطيف ارتبط حديثا بتراتبية الألوان السبعة لضوء الشمس وهو ما يعكس التعدد والاختلاف في الكيفيات.

(2) L'œuvre ouvert: Umberto Eco. Points. Edition du Seuil.1965.p: 117.

(3) صدرت مجموعة «**نجمة الصباح**» للقصاصة الزهرة رميج عن المركز الثقافي العربي في طبعة أولى سنة 2006.

(4) نشير هنا إلى أننا سنحيل على كل الاستشهادات المأخوذة من قصص المجموعة بالإشارة إلى أرقام الصفحات داخل متن الدراسة تجنبا لتضخيم الهوامش.

(5) للتوسع في هذا الجانب انظر دراستنا: «**اختلاف التأويلات في قراءة ثلاثية نجيب محفوظ**» ضمن كتابنا: «**القراءة وتوليد الدلالة**» **تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي**. المركز الثقافي العربي. ط: 1 . 2003. ص: 260-281.

(6) **Du sens, Essais sémantique**. A.J. Greimas. Edition du Seuil. Paris.1970. p :40

(7) للتوسع في فهم العلاقة بين البنية المنطقية للحكي والاحتمالات الدلالية الداخلية للنصوص السردية يُنظر في كتاب: «منطق الحكي» لكلود بريمون:

Claude Bremond . **Logique du récit**. Seuil.1973.p :8،12،25،32،106

(8) نشير هنا إلى أن حضور الشعر في أي نص سردي هو دليل على أن العالم المحكي مرصود من زاوية نظر واحدة، ولذا تكون فيه الدراما مُصعَّدة على مستوى التعبير وليس على مستوى الحدث والحوار أو أي صراع محتدم بين الشخصيات ينظر هنا إلى كتابنا **أسلوبية الرواية** لمعرفة ما قيل عن تأزيم الصراع الدرامي وتدعيمه باللغة الشعرية في السرد المنولوجي على الخصوص. **أسلوبية الرواية مدخل نظري**. منشورات دراسات سال . ط: 1. 1989. ص: 27-29.

(9) انظر التمييز الهام الذي أقامه جيرار جنيت بين الحكي القولي والحكي الحدثي والنتائج المترتبة عن ذلك في توصيف أطياف الحكي:

Gérard Genette. **Figures III**. . Seuil.1972.p :186 ،189.

(10) Northrop Frye : **littérature et mythe** . Poétique. Revue de théories d'analyses littéraires/ Seuil.1971/ N° : 8. p. 495 -496.

(11) هذه المقطوعة منشورة على موقع رابطة الواحة التالي:

http://www.rabitat-alwaha.net/moltaqa/showthread.php?t=61645.

السرد التاريخي وبناء الدلالة
في «جارات أبي موسى»

عبداللطيف محفوظ

تعد رواية «جارات أبي موسى» من الروايات المتميزة بدقة بناء عالمها الممكن ولغتها السردية، وبشكل تمرير معانيها العميقة المتعددة، وأيضا بأسلوب الكتابة التاريخية التي تحاكيها.

ولما كانت مداخل القراءة الممكنة، بالنظر إلى الغنى الواسم لهذه الرواية، متعددة فسنقتصر على القضايا التي تعطيها سمة الأدبية، وتحدد مكانتها بوصفها إضافة هامة للرواية التاريخية المغربية، والعربية عموماً.

1 - الرواية والمرجعية التاريخية:

إذا كانت الكتابة التاريخية نشاطا معرفيا أصيلا تَعَرَّفَهُ الإنسان ومارسه مع بداية اكتشافه الكتابة، حيث حاول من خلاله تدوين الحياة البشرية، وما يحكمها من عوامل في امتدادها الزمني على الأرض، وكانت الكتابة الروائية تعبيرا تخييليا لم يظهر إلا في القرن الثامن عشر، فإنهما وإن كانتا تختلفان من حيث البعد الأنطولوجي تتعالقان وتتقاطعان في مستويات إبستيمولوجية عدة: ويتحقق هذا التعالق ليس فقط في طبيعة أساس بناء خطابهما الماثل في سرد أحداث وقعت لذوات متحالفة أو متصارعة في الزمان والمكان، أو في كون موضوعهما المشترك - إذا استثنينا رواية الخيال العلمي - هو الماضي، بل في المتعاليات المتحكمة في إعطاء الشكل للأنواع

الصغرى للكتابتين التاريخية والروائية؛ حيث تبدو البنيات الذهنية المتحكمة في إظهار سيروراتهما هي نفسها تقريبا. ولا يبدو التميز إلا من خلال خصوصيات الخطاب، حيث يقبل الخطاب التاريخي الخضوع للتقييم الحقائقي بينما يقبل الخطاب الروائي التقييم الأيديولوجي، وذلك بسبب خضوع الأول لثنائية البث الحقائقي (الصدق والكذب) قياسا إلى ما يفترض أنه واقعي، وعدم خضوع الثاني لهذه الثنائية.

من أجل إظهار هذه التعالقات سنكتفي بوصف التناظرات القائمة بين أنواع الكتابة التاريخية التي حددها هيكل في كتابه «**العقل في التاريخ**» وبين نوع الكتابة الروائية المعتمدة في جارات أبي موسى، على أن ننظر في أهم العلاقات الاختلافية عندما نتطرق للرواية في علاقتها بالتاريخ والواقع.

لقد مفصل هيكل التاريخ في كتابه المذكور إلى ثلاثة أنواع كبرى، هي التاريخ الأصلي ويقصد به التاريخ الذي يكتبه المؤرخ وهو يعيش «أصل» الأحداث ومنبعها.. ويماثل هذا النوع الرواية الواقعية والرواية الطبيعية اللتين تتسمان بمحاولة وصف الجدل المعتمل بين القوى الفاعلة داخل الواقع المدرك، والتي تتصارع بهدف تغييره أو تثبيته. وإذا كان هيكل قد أشار إلى أن هؤلاء المؤرخين، وهم يدونون ما حولهم، إنما ينقلون ما يتبدى لهم إلى عالم التمثل العقلي، فإن الروائيين الواقعيين، أيضاً، وهم يحاولون نقل الواقع إنما ينقلون المتبدى (أي الشكل الذي يستطيع المدرك إدراكه من الدليل الحاضر في الوعي، ويتم ذلك في حدود معرفته به، وحدود وضوحه في وعيه).

ثم ثانياً التاريخ النظري، ويقصد به التاريخ الذي يكتبه مؤرخٌ لا ينتمي إلى الحقبة المُؤَرَّخ لها. حيث لا تكون المشاهدة أو الحضور آليتين لإدراك الموضوع التاريخي، بل تُعَوِّضُهُمَا الوثائقُ المختلفة، والتي ليست دائما أمينة أو واقعية. وقد قسم هيكل هذا النوع إلى أربعة أنماط فرعية تحدد الهدف والخلفية. ومن الواضح، أيضا، أن التاريخ النظري يشاكل إلى أبعد الحدود الرواية التاريخية التي هي الأخرى عودة إلى التاريخ الأصلي وفق إستراتيجية معينة. والخطابان معا يمارسان التمثّل المضاعفَ للوقائع المختفية أصلاً خلف اللغة.

أما النوع الثالث (التاريخ الفلسفي) الذي يعني، بشكل أو بآخر، دراسة التاريخ من خلال الفكر، فيماثل الروايات التي تُحَوِّلُ الشخصية التاريخية أو الحدث التاريخي إلى مُوَلِّد وحسب، لِتُشَيِّدَ من خلاله عوالم معقولة تحاول رسم الجوهري والعميق الخاص بتلك الشخصية أو ذاك الحدث..

إن ما يميز رواية «جارات أبي موسى» هو كونها تشاكل، من حيث المضمون، التاريخ النظري، بِعَدِّهَا تُكْتَبُ من قبل مؤرخ يكتب عن حقبة زمنية تنأى عن زمنه بقرون عدة، وتشاكل، من حيث الصياغة اللغوية واستعمال الأفعال المضارعة والإيهام بكون الحكاية تُروى في زمن متواقت مع زمن وقوع الأحداث، نوع الكتابة التاريخية الأصلية، بحيث إذا تم تحوير بعض الأحداث، وتغيير ممثلي الوظائف الكبرى مثل وسائل النقل ووسائل الحصول على اعتراف المتهمين وغيرهما، خيل إلينا أنها تحاكي واقعاً عربياً أو عالمياً ما، خالقة بذلك الإيهام بالواقعية التاريخية. كما أنها تشاكل، أيضاً، التاريخ الفلسفي لأنها

تحول الشخصية التاريخية (شخصية العامل جرمون بخاصة) إلى مولد دلالي وتركيبي لبناء عالم ممكن لفساد ممثلي السلطة ومؤامراتهم وبطشهم بمن يعترض على مصالحهم، ولمحن ضحايا نزواتهم وأطماعهم.

يتبين، إذن، أنها رواية عميقة تكتب انطلاقا من وعي عميق بأشكال الكتابتين التاريخية والروائية في آن.

2 - العالم الممكن للرواية والوهم المرجعي:

أولاً لابد من الاعتراف أن الرواية مهما حاولت تجسيد مؤشرات دامغة تربطها بالواقع المزامن لكتابتها، أو بواقع تاريخي معين، فهي، بالأساس، عمل تخييلي، ولذلك لا يمكن محاكمتها من جهة القيمة الحقائقية المحكومة بمقولة الصدق والكذب. إنها، دائما، محتملة وحسب. غير أن الوقوع على المرجعية التاريخية ضروري من أجل صياغة التأويل:

إن رواية «جارات أبي موسى» من الروايات القليلة التي تحاكي التاريخ السياسي والاجتماعي، وبخاصة تاريخ المحن والجوائح؛ حيث تفيد المؤشرات النصية أن الرواية تقتطع مادتها من حقبة عصيبة من تاريخ الدولة المرينية. ويمتد حاضر الرواية على مدى قرابة خمس سنوات تبدأ سنة (1351هـ) وهي السنة التي انتقل فيها الحكم من السلطان أبي الحسن علي إلى ابنه أبي عنان فارس الذي شهد عهده ازدهاراً عمرانياً وعلمياً أغنى الحضارة المغربية، وتجسد في مدينة فاس بخاصة، ثم عرف العديد من الإنجازات العسكرية المجيدة، أهمها صده سلاطين عبدالواد، حيث استولى

على عاصمتهم تلمسان، كما بلغت جيوشه تونس التي انتزعها من سلطة الحفصيين، وتنتهي الرواية حوالي سنة (1358هـ).

ويستفاد ذلك من المؤشرات النصية الواضحة التي وإن كانت لا تدل بالتعيين القاطع على الحقبة، فإنها تؤشر عليها من خلال الإشارة إلى حملة السلطان على الجهة الشرقية، وعلى هزيمة الجيش وتمزقه وغرق المراكب، وعلى خلع الابن لأبيه واعتلائه العرش مكانه عقب تلك الحملة الفاشلة، وإلى فاس عاصمة السلطان وسلا المشكلة لمركز تجاري. أما الحقبة الزمنية المساوقة لحاضر الحكاية، فَتُسْتَنْتَجُ من حكاية الشخصية الرئيسة (شامة) التي سيتزوجها قاضي السلطان أبي الحسن الجورائي بسلا عقب حادثة ماكرة مدبرة من قبل مَنْ كُنَّ يَغِرْنَ منها على أزواجهن، وبخاصة الزوجة الثانية لقاضي سلا (ابن الحفيد) وزوجة ابنه دحمان، حيث سيحملها عقب الزواج منها إلى العاصمة (فاس). وسيشي به الواشون عند السلطان، ويتندرون به، لأنهم يعرفون أنه عنين، وأنه إنما يحرمها من حقها الطبيعي في الزواج من أجل نزوات نفسية، ويزمعون تطليقها منه وضمها إلى محضيات القصر. غير أن دواعي الحرب تؤجل ذلك. فبعد قرابة شهر سيشارك في الغزوة الشرقية التي سيموت فيها غرقا مع الغارقين، وسَيُعْزَلُ السلطان ويحجر عليه، وحين سيأتي موسم الحج سيسمح السلطان الجديد أبو عنان لزوجة أبيه بالرحلة إلى الحج، وستسافر شامة ضمن محضياتها. وبعد العودة ستموت الزوجة وتترك وصية تتضمن رغبتها في إعادة شامة إلى مربيتها زوجة قاضي سلا (السيدة الطاهرة)، وبعد عودتها يزوجها القاضي ابن الحفيد من اسباني اعتنق الإسلام

وصار اسمه عليا، لكن العامل جرمون الذي يكره القاضي الذي ينازعه المكانة عند المقربين من السلطان يعمل دائما على المس به بكل الطرق، وسيعمل، أيضاً، على المس بعلي وانتزاع زوجته منه أيضاً. غير أن نقيب الشرفاء الذي له مكانته عند السلطان يبعد عنها الأذى، ثم يحاول جرمون في إحدى الليالي اغتصابها بعد إبعاده لزوجها وللزاهد أبي موسى، لكن أبا موسى بفضل كراماته يستطيع تعويق الفعل، وهكذا تؤمن شامة بكراماته، فتفضل السكن بجواره في فندق الزيت الذي كان محطة تجارية هامة يؤمه الأجانب، وينشط اقتصاد المدينة قبل أن يتحول، بسبب تعسف جرمون وسوء تدبيره وتدبير معاونيه، إلى مجرد فندق للساقطات والمهمشين. ولما لم يعد يغطي المكوس التي يرسلها إلى السلطان بفاس سيدس جرمون امرأة فاسدة الأخلاق تدعى «تودة» لتتولى إفساد أخلاق النساء. ثم بعد نفور كل التجار من فندق الزيت ومدينة سلا، يعوضهم بنساء مهمشات مطلقات أو منبوذات، ويحدث بعد المجاعة والمحل الذي دام سنوات ثلاث، وبعد أن أم الفقهاء صلوات الاستسقاء مرارا ولم ينزل المطر، حاول أن يصفي حسابه مع أبي موسى الذي زعم عدد من الحجاج أنهم رأوه في الحج، وهو لم يبرح سلا قط. فأرغمه على إقامة صلاة الاستسقاء في أحد أيام الجمعة، غير أن أبا موسى سيجمع جاراته من المومسات ومن بقية مومسات المدينة جاعلا شامة الورعة على يمينه، ثم يمضي، في مساء الخميس، مقيما صلاةً بين الصلاةِ والحضرات الصوفية، ورغم تغييره الجمعة بالخميس والرجالَ بالمومسات لم يستطع جرمون منعه خوفاً من اقتحام الجماهير الهائجة داره على غرار ما قام به آخرون في مدن

أخرى. وفي المساء يسقط المطر مدرارا، فيود العامل جرمون تلفيق التهم لأبي موسى لكن أعوانه يجدونه في الغد ميتا في مكان خلواته قرب البحر أيام الجزر.

3 - الدلالة في جارات أبي موسى:

يبدو أن الدلالة تبنى ليس انطلاقا من المعنى التاريخي للحكاية، ولكن من الخصيصات السردية للرواية، فالعالم الممكن يقدم رمزين: أحدهما للشر المطلق ويتجسد في العامل جرمون، (وهو اسم موضوع ومختلق) للدلالة على الجرم في حق الجميع بما فيهم السلطان، والثاني للخير، ويتشكل من نقيب الشرفاء الذي لا يتوانى في الشفاعة للمظلومين، وشامة ذات الشيم الحميدة كما يدل على ذلك اسمها، وأبي موسى المؤشر على قيم الأولياء والصالحين والمتصوفة كما تتمثلهم الثقافة الشعبية.. ويبدو أن السارد ينحو منحى واقعيا يتعالى على الأزمنة، ويجعل قوى الشر المدعومة بقوة السلطة تنتصر. ويتمثل ذلك بخاصة في قدرة أبي موسى على منع بعض الأفعال المشينة الجزئية، لكنه لا يستطيع إطلاقاً بفضل كراماته المس برمز ومصدر الشر (جرمون).

إن بنية الرواية تتطور من خلال حافز أساس يبدو كما لو كان عودا أبديا ينمي حركة السرد، ويتمثل في المؤامرة والمكيدة والدسيسة الحاضرتين في عدة محكيات صغرى، ومن الأدلة على ذلك كون زواج شامة بالجورائي، قاضي السلطان، تم عن طريق مؤامرة الزوجة الثانية لقاضي سلا وزوجة ابنه حمدان جراء غيرتهما منها...، كذلك كان ترتيب تطليقها منه نتيجة مؤامرة بالعاصمة من قبل

حاشية السلطان. والآلية نفسها توصف حدث تسميمها بمدينة فاس الذي كان نتيجة مكيدة من زوجة الجورائي وخادمات مأجورات. كما أن سجن زوجها كان نتيجة دسيسة دبرها جرمون الذي دبر، أيضا، بالمكيدة إفلاس تجارة زوجها وإفلاس ونفور بقية التجار من فندق الزيت، كما أنه عن طريق المكيدة بشراكة مع عميلته تودة جر المراهقة خوليا إلى الدعارة، وكذلك شأن محاولة اغتصابه شامة بعد أن أمر بإغلاق الأبواب قبل موعدها وموعد عودة أبي موسى ورفيقه (زوج شامة) من البحر، ويضاف إلى ذلك هلاك ابن قاضي سلا (دحمان) الذي عن طريق الخداع والكيد لقي شر قتلة يمكن أن يلقاها المرء. بل إن الحكايات الفرعية الأخرى العديدة للنساء اللواتي جيء بهن إلى فندق الزيت، تنطلق أغلبها من المحفز نفسه، الشيء الذي يوضح أن الدسيسة والكيد والتآمر هي السمات المهيمنة على العالم الممكن لهذه الرواية. وليست المحفزات المضادة الخافتة سوى أفعال معنوية وروحية تختزل في الوساطة والشفاعة والفعل الخارق، الشيء الذي يؤكد أن العالم الممكن هو عالم شيطاني تسوده قيم المكر والسطو والإهانة التي لا تُبْقِي للفرد كرامة. ويتركز ذلك، خصوصا، في سيرورة شامة عزيزة النفس التي تبدو في الرواية ممتلكة لسمات البطل الإشكالي الذي يحمل القيم الأصيلة في عالم منحط، يدبره عامل منحط، يسير بالمدينة من الرخاء الاقتصادي والسلام الاجتماعي والكرامة الإنسانية إلى الإفلاس المادي والمعنوي والروحي أيضاً.

4 - تعارض السلط:

تقدم الرواية صراعا بين سلطتين، وهو صراع مزدوج يتمحور، من جهة، حول التقرب من أعتاب السلطان وامتلاك نفوذ عند بطانته، ومن جهة ثانية، حول جذب الناس إلى مركز هذا النفوذ في مستوى المدينة. أما الصراع الأول فقد كان بين العامل جرمون والقاضي ابن الحفيد. وقد حسم بعد اغتيال جرمون لابن القاضي، وحرمان زوج شامة من العمل وتحويله إلى متشرد يتبع الزاهد أبا موسى أنّى حل وارتحل. أما الصراع الثاني فقد كان بين جرمون ونقيب الشرفاء الذي ينازعه المكانة عند السلطان، ويمتلك حق الشفاعة عنده، وأبي موسى الذي تعاظم شأنه عند الناس، بخاصة بعد رؤيته المتوهمة من قبل بعض الحجاج يمارس معهم مناسك الحج، وبعد نزول المطر عقب صلاة الاستسقاء التي أمها صحبة النساء. ويُصَعِّدُ جرمون هذا الصراع بعد تأكده من أن العامة تضمر له الكراهية وتدعن له خوفا فقط، أما قلوبها فمع النقيب والمجذوب.

5 - البعد الأيديولوجي للرواية:

إن الرواية تؤشر على فساد السياسة التي تجني على الاقتصاد القائم على القيم العادية، وذلك جراء فساد وسطاء السلطة، نتيجة جشعهم واستبدادهم، كما تؤشر على انحلال القيم الأخلاقية والدينية للعامة، وعلى تقاليد جهوية مذلة للمرأة خصوصا. لكنها إلى جانب ذلك تلمح إلى السلطة المعنوية لذوي النسب الشريف، وإلى جدوى أهل الزهد والتصوف، وإلى صدق الكرامات وقدرة أهلها على تغيير الوقائع. ولذلك فإن الرواية وهي تريد أن تنغلق

على عالم يسوده الفساد مستبدلة القيم الأصيلة بقيم الانحلال، واقتصاد العمل باقتصاد الجسد، تغيب كل رموز الصلاح والفعل المعنوي والغيبي، كما لو كانت تلح على كونه الملاذ من كل الويلات، فبعد موت اللقلاق المقدس تسقط (تودة) ميتة، تماماً بالطريقة نفسها التي سقط بها في فناء الفندق. ويروع الفندق ويشتد الجفاف والسغب، وبعد أن كف (علي) عن مصاحبة أبي موسى يسقط في المعصية وتصاب شريكته (خوليا) بالجرب القاتل. فينزح نابذاً نفسه نحو الشمال. ويتأثر نقيب الشرفاء، أيضاً، بالفواجع فيصبح حاد المزاج..

وبذلك تتلاشى تباعا كل رموز الخير، فلا يبقى غير أبي موسى الذي يوسط فعل سقوط المطر، ويؤشر على إمكانية توبة المذنبات من النساء ضحايا الفساد السياسي والاجتماعي، ثم لكي يتجاوز الانتقام ويتحداه يموت في خلوته.

6 - صورة السارد:

على الرغم من انتقاء الروائي أحمد التوفيق لسارد عالم بكل شيء، وحاضر في كل زمان، فقد حد من سلطته المطلقة تلك، وجعله يرتب الأحداث كما لو كانت تتنامى في الزمن الحي أمام عينيه. خالقا بذلك متعة القراءة، ومصبغا على الحكاية سحر الالتباس والتشويق، ومن الأدلة البسيطة على ذلك كونه يخفي فشل الجورائي ويخفي السر في طرد خادمته الوفية (زيدة) للضاربات على الدفوف ليلة عرسه إلى صفحات لاحقة حيث يصرح بالحقيقة، ويخفي حقيقة نزيلات الفندق إلى نهاية الرواية، كما يجعل هذا السارد

يتنازل في كثير من المواضع عن صوته لفائدة الشخصيات، ويتيح له التلاعب بالزمن، واللغات، أيضا، حيث يجعله تارة يحاكي لغة المؤرخ التراثية، ولغة الرسائل السلطانية والرسمية المحاقبة لزمن الحكاية، يستعمل لغة رشيقة معاصرة، خاصة في المقاطع الخاصة بتثمين شامة لفعلها وحبها لعلي.

6 - الرواية والواقع المحاقب للكتابة:

يصعب تأويل الرواية بكونها أيقونة للواقع الراهن، فعد إفساد العامل وتجفيف منابع القيم الأصيلة وتشييء الجسد وتحويله إلى سلعة تعوض الإفلاس الاقتصادي، فإن أشكال المعارضة التي توجهها الرواية لا تتلاءم مع المعارضة الواقعية، الشيء الذي يرجح القول إنها رواية عن انهيار القيم والأخلاق واستبداد وسطاء السلطة. ومن ثمة فإنها مجردة ولا زمنية تتغيا أن تكون معقولة، وليس بالضرورة محايثة لشكل حياة محددة في زمن محدد.

المراجع

- جارات أبي موسى، أحمد التوفيق، القبة الزرقاء، المغر ، 1997.
- هيكل، محاضرات في فلسفة التاريخ، ترجمة وتقديم وتعليق إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، بيروت.
- جورج لوكاش، نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط.
- لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، دار الجوار، اللاذقية.
- عبد اللطيف محفوظ، المعنى وفرضيات الإنتاج، دار العلوم ناشرون، بيروت.

جماليـــات روايـــة
«مئة عام من العزلة» لماركيز

ماجدة حمود



المقدمـــة:

حياة ماركيز:

- روائي وقصاص وصحافي وكاتب سيناريو سينمائي، غادر بلاده (كولومبيا) وعمل مراسلا صحفيا في باريس، ومكسيكو، وكاراكاس، وبرشلونة، قبل أن يستقر لسنوات طويلة في المكسيك، ثم عمل مراسلا لوكالة الصحافة الكوبية «برنسا لاتينا» في نيويورك، نقلت قصص كثيرة من تأليفه إلى السينما، وكانت من أولاها «لا يوجد لصوص في القرية» من إخراج المكسيكي ألبيرتو إساك، وقد شارك غارسيا ماركيز نفسه في تمثيل هذا الفيلم إلى جانب خوان رولفو ولويس بونويل.
- نال جائزة نوبل للآداب (1982).
- من أبرز أعماله:

في **الرواية**: «الأوراق المتساقطة» (1955) «ليس لدى الكولونيل من يكاتبه» (1961) «ساعة الشؤم» (1962) «مئة عام من العزلة» (1967) «خريف البطريرك» (1975) «قصة موت معلن» (1981) «الحب في زمن الكوليرا» (1985) «الجنرال في متاهته» (1989)

«عن الحب وشياطين أخرى» (1994) «خبر اختطاف» «ذاكرة غانياتي الحزينات» (2004).

في **القصة القصيرة:** «مأتم الأم الكبيرة» (1962) «إيزابيل ترى هطول المطر في ماكوندو» (1967) «الحكاية العجيبة إرينديرا الساذجة وجدتها القاسية» (1972) «عينا الكلب الأزرق» (1972) «اثنتا عشرة قصة مهاجرة» (1992).

كتابات نثرية متنوعة: «قصة بحار غريق» (1970) «عندما كنت سعيدا وبلا هوية» (1973) «عن رحلة إلى البلدان الاشتراكية» (1978) «مغامرة ميغيل ليتين السري في تشيلي» (1986) «كيف تحكى حكاية» «بائعة الأحلام» «نزوة القص المباركة» (ثلاثة كتب صدرت عن ورشة غارسيا ماركيز لكتابة السيناريو (1995) [1].

لمحة عن حياة ماركيز:

يبدأ غابرييل غارسيا ماركيز مذكراته «عشت لأروي» بحدث ترك أثره على حياته الروحية، وهو طلب أمه أن يرافقها في رحلة لبيع (بيت جده) القديم الذي ولد فيه عام (1928) في قرية (آركاتاكا) الكولومبية، فكانت رحلة حنين إلى زمن الطفولة، حيث عاش في بيت الجدين بعيدا عن والديه ثمانية أعوام [2].

أنقذته تلك الرحلة، على حد قوله، من هاوية الفقر والفشل وسوء الطالع! فقد أيقظت ذكرياته ومشاعر تاهت منه في زحمة الحياة! مما حفّزه على إعادة النظر في كتاباته الإبداعية، ومقاومة إحساسه بالفشل!

مؤثرات أسهمت في تكوينه:

1 - لقاء الغرائبية والواقعية في طفولته:

كان للحياة في ذلك البيت مع جديه أكبر الأثر في تكوين شخصيته وتأسيس ثقافته، فقد عايش بفضل النساء من الأقارب والخدم القصص الغرائبية والخرافية حتى بدت جزءا من واقعه اليومي! فبات يتحدث عنها بإيمان مطلق، بصفتها جزءا حيويا من تفاصيل الحياة! وهذا ما لاحظناه في الجزء الثاني من مذكراته حين تحدث عن (ريوهاتشا: مدينة الرمل والملح) «حيث ولد أسلافي منذ جدي الثالث، وحيث رأت جدتي عذراء المعجزات تطفئ الفرن بنفحة جليدية، حين أوشك خبزها أن يحترق...»[3].

وبذلك عاش حياة مترعة بأحاديث الخوارق، التي تجاوزت في بيئته حدود المحكي من القصص والأقوال إلى حدوث الأفعال المؤثرة في حياة، الفرد والمجتمع، وقد لمس بنفسه دور الخرافة في القضاء على الكوارث، فمثلاً حين هاجمت أسراب الجراد، وكأنها «ريح أحجار...» ردد الناس في قريته: بأنه لم يتم إلحاق الهزيمة بتلك الآفة إلا بفنون الشعوذة[4]. كما تغلغلت الخرافة تفاصيل حياة أسرته، فأثرت عليها، واضطرتها لترك مسكنها الذي قتلت فيه امرأة، بسبب خوف أفراد العائلة من زياراتها الليلية للبيت! فأثرت مثل هذه التهيؤات والخرافات في تكوين وجدانه ومخيلته.

وهكذا فإن انتقاله للحياة مع والديه وأخوته (بعد سن الثامنة) لم يعفه من العيش في عالم غرائبي، فنضج وعيه في وسط حمى الإبداع، حيث تبدو أشد الأمور الغريبة وغير المألوفة محتملة دائما،

وهو يذكر مثالاً على ذلك أنه كان يتحدث مع والده حول الصعوبة التي يعيشها كثيرون في كتابة مذكراتهم، عندما يفقدون القدرة على تذكر أي شيء، فتدخل أخوه (كوكي) ببساطة، ولم يكن قد أكمل السادسة من عمره، بالنتيجة الباهرة حين قال: «يجب على الكاتب إذن أن يبدأ بكتابة مذكراته أولا وهو ما يزال يتذكر كل شيء»[5].

ولعل مما أغنى مخيلته أنه عرف في طفولته نمطين متناقضين للحياة (الوفرة والفقر) إذ اضطر والده إلى ترك أسرته بحثاً عن لقمة العيش عدة مرات، جاءت الأسرة في إحداها لتعيش في بيت الجد، فكانت كلمة (الفقر) أكثر الكلمات ترددا فيه، حتى اضطر الجدان إلى إلغاء طقس الغداء للضيوف المجهولين، إذ كان أيام الوفرة يقدم على عدة دفعات كي يستوعب العدد الكبير من الضيوف.

2 - شغل المعرفة والتنوع الثقافي:

حين رآه أحد أقاربه منكبا على القراءة بشغف في مكتبة جده، وهو مازال صغيراً، تنبأ قائلاً: «هذا الطفل سيصير كاتباً» ومثل هذه النبوءة ستسهم في زيادة شغفه للمعرفة، وتدفعه إلى الاندفاع نحو تحقيق موهبته.

شاع صيته في المدرسة الداخلية (التي بقي فيها أربع سنوات) بصفته شاعراً، وقد كان أول ما نشره (في مجلة «الشبيبة» لسان حال تلاميذ المدارس) أهجيات نظمها في زملائه، نالت إعجاب أساتذته وأصدقائه، مما عزّز ثقته بنفسه.

كما أتاحت له هذه المدرسة الإبحار في المجتمع، الذي يسير بلا بوصلة عكس التيار، فأغنت عالمه ومعارفه، وقد استطاع أن يعايش

فيها طلابا من أماكن شتى، فامتلك بفضل ذلك مفتاحا يفتح كل أبواب مهنته بصفته كاتباً.

بعد أن نال الثانوية سجل في كلية الحقوق في الجامعة مكرها، إرضاء لوالديه، حاول أن يقنعهما بعد أن اجتاز السنة الثانية بعدم رغبته في إتمام تعليمه، رغم أنهما عقدا عليه الآمال وأنفقا عليه الأموال التي يجمعانها بصعوبة، إذ كان الأب على استعداد ليغفر له أي شيء ماعدا عدم تعليق شهادة جامعية حرم منها! لكنه تجرأ وواجه أمه في العشرين من عمره قائلا: «**إن الشيء الوحيد الذي أريده في الحياة أن أكون كاتبا، وسوف أصير كذلك**».

بدأ علاقة وثيقة مع الكتاب منذ تفتح وعيه، فقد اطلع على الكتب التي تحويها مكتبة جده، وكان أول ما قرأ «ألف ليلة وليلة»، فوقع في أسر هذا العالم الغرائبي الذي هو استمرار لعالم يعايشه بشكل يومي في بيئة لا تفرق بين الوهم والحقيقة! وأكثر القصص التي أعجبته، قصة صياد يعد جارته أن يقدم لها أول سمكة يصطادها إذا قدمت له قطعة رصاص لشبكته، وحين تشق المرأة السمكة لتقليها تجد فيها ماسة بحجم حبة لوز، وقد أعجب بها مع أنها أقصر القصص وأبسطها، وستبقى هذه القصة تبدو له الأفضل طوال ما تبقى من حياته، على حد قوله!

وقد أمدته مكتبة المدرسة بالكتب، فقرأ «جزيرة الكنز» و«الكونت دي مونت كريستو» التي التهمها حرفاً حرفاً، متلهفاً لمعرفة ما الذي سيحدث في السطر التالي، متلهفاً في الوقت نفسه إلى عدم

معرفة ذلك حتى لا أكسر السحر، لذلك يقول عنهما «**تعلمت منهما مثلما تعلمت من ألف ليلة وليلة ما لن أنساه أبدا، بأنه يجب أن نقرأ الكتب التي تجبرنا على أن نعيد قراءاتها**»(6).

أما دون كيخوته فلم تعجبه في البداية، ربما لأنها كانت واجباً مدرسياً فرضت قراءته، لكنه فيما بعد استطاع أن يتذوقه.

لفت نظره كافكا في «المسخ» إذ لازمته لهفة لا تقاوم من أجل العيش في ذلك الفردوس الغريب، حتى إنه حاول أن يشبه موظفه المسكين الذي تحوّل إلى صرصار ضخم، وكذلك أعجب بفرجينيا وولف، بورخيس، همنغواي.

وقد توحّد (ماركيز) مع الروائيين الذين ينتمون إلى الجنوب الأمريكي (من أمثال فوكنر) بسبب ما تلمّسه لديهم من تشابهات متنوعة مع ثقافة الكاريبي، وقد ترك ذلك أكبر الأثر في تكوينه بصفته كائنا بشرياً وكاتباً.

ومما أثّر في تكوينه أيضا أنه انتقل للعيش في مدينة (بارانكيا) بعد أن اجتاز المرحلة الثانوية، مما أتاح له فرصة اللقاء بمجموعة من الصحفيين والأدباء والرسامين، ساعدته على التطور، وبثّت في نفسه الحماسة التي سوف تكفيه إلى الأبد، على حد قوله، وكان من بينهم (دون رامون) الذي قدّم له نصائح ثمينة في الإبداع الروائي، إذ بيّن له أن عليه أن يكون واعيا بأن الدراما قد حدثت، وأن الشخصيات ليست موجودة إلا لاستذكارها، وهكذا يتوجب عليه أن يخوض صراعا بين زمنين(7) زمن الحدث (الماضي) وزمن الشخصية (الحاضر).

3 - الصحافـة:

بدأ العمل في الصحافة منذ وقت مبكر، بعد أن حاز الشهادة الثانوية، ومع أنه بدأ حياته الأدبية بالقصة القصيرة، لكن الذي ساعده على البقاء حيا، على حد قوله، هو تلك المكافأة التي كانت تدفع له مقابل ملاحظاته الصحفية اليومية في جريدة «الهيرالدو».

وقد مارس جميع الأعمال الصحفية (كتابة زاوية يومية، افتتاحية، مقالة في الأدب أو النقد أو السينما، بالإضافة إلى كتابة التحقيق الصحفي في الحوادث وفي الرياضة والمغامرة والحرب...)

ويبدو أن التحقيق الصحفي (الريبورتاج) كان من أقرب الفنون الصحفية إلى نفسه، حتى إنه يراه والرواية ابنين للأم نفسها.

استطاع (ماركيز) أن يلفت الأنظار إلى موهبته الصحفية والأدبية حين كتب تحقيقا صحفيا عن ناج وحيد من الغرق في سفينة حربية، دون أن يستخدم آلة تسجيل، فقدً كانت كبيرة الحجم، كأنها آلة كاتبة، رغم أنه يقرّ بفائدة استخدامها في التذكر إلا أنه يؤكد ضرورة الاهتمام بملامح وجه من نقابله، إذ يمكن أن تعبر أكثر من الصوت، والعكس بالعكس أحيانا، لذلك كان يكتفي بالأسلوب التقليدي في تدوين ملاحظات على دفتر مدرسي، لكنه بفضل هذا الأسلوب لم يضيّع كلمة واحدة ولا أي نبرة من المحادثة، وبذلك استطاع أن يتعمق بصورة أفضل في كل خطوة يخطوها التحقيق الصحفي، وقد حوّل هذا التحقيق إلى رواية «قصة غريق» كما حوّل تحقيقا آخر في مقتل أحد جيرانه إلى رواية «حكاية موت معلن»

نشرها بعد ثلاثين سنة من حدوثها، أجلّه بناء على رجاء أمه وتحوّل تحقيق ثالث إلى قصة «نبأ اختطاف»[8].

وقد ساعده التحقيق على رسم الشخصية الروائية، إذ تعلّم بفضله تأمل الإنسان وهو يتحدث، فيتتبع نبرة صوته وملامح وجهه، ويشحذ ذاكرته، كي تمده بتفاصيل دقيقة للإنسان في حركته وفي صوته وفي طريقة تفكيره.

إذاً بفضل الصحافة اقترب من الرواية، خاصة حين كان صديقه (ألفونسو) ينتقي القصص البوليسية أو يترجمها، ثم يخضعها (ماركيز) إلى عملية تبسيط شكلية، أفادته فيما بعد في كتابته الإبداعية، إذ تعلّم كيف يلخص تلك القصص لتتناسب مع المساحة المخصصة لها في الصحيفة، فتعلّم الاقتصاد ليس فقط بالكلمات، وإنما في حذف ما هو غير ضروري من الأحداث أيضا، كي تبقى القصة في جوهرها الخالص، دون الانتقاص من قدرتها على الإقناع، مما يعني شطب كل ما هو فائض عن الحاجة في جنس أدبي جائر، يتوجب على كل كلمة فيه أن تتكامل مع البناء، لهذا يصرح (ماركيز) بأن «**ذلك من أكثر ممارساتي العملية فائدة في تحرياتي المواربة لتعلّم تقنية حكاية قصة**»[9].

كذلك كانت زاويته الصحفية اليومية (الزرافة) تمرينا هاما على الكتابة، إذ فرضت عليه حرفية الكتابة اليومية، فبدأ معها تعلّم الكتابة من الصفر.

ولعل أهم ما يميّز (ماركيز) هو ذلك الطموح الضاري والعنيد في أن يكون كاتبا مختلفا سواء أكتب في الصحافة أم في الأدب!

4 - السينمــا:

شغف بالسينما منذ طفولته المبكرة بسبب جده الذي كان يصطحبه ، رغم اعتراض جدته، بشكل دائم إليها، وقد عزّز ملكة القص لديه طلب جده أن يقصّ على أقاربه في البيت أثناء الطعام قصة الفيلم، فيصحح نسيانه وأخطاءه، ويساعده على إعادة المقاطع الصعبة، مما ساعده على تفهم الفن الدرامي، وأغنى مخيلته، مما شجعه على رسم قصص مسلسلة قبل أن يتعلم الكتابة.

توثّقت عرى علاقته بهذا الفن بفضل صديقه (ألفارو) الذي قدّم له دورة تعليمية حين عاد من دراسته للسينما في الولايات المتحدة، وبيّن له أن اسم المخرج هو الأهم، بعد أن كانت السينما في نظره كتابة سيناريو وتحريك ممثلين، وبدأ يحلم وصديقه بصنع سينما في كولومبيا، وبتشجيع من أصدقائه مارس النقد السينمائي وكتب زاوية صحفية ثابتة فيه.

بالإضافة إلى ذلك قام باقتباس رواية وتحويلها إلى تمثيلية إذاعية، وقد كانت تجربة مفيدة بسبب عدم خبرته في شؤون الحوار، وهو برأيه مازال نقطة ضعفه، لهذا وجد في هذه التجربة فرصة مفيدة من أجل التعلّم أكثر مما هي في الكسب المادي.

وقد أضحت السينما تشكل جزءاً هاماً من تكوين (ماركيز) وجزءا من هاجسه الفني، فقد أسس فرق (ورش) عمل سينمائية، ومارس كتابة السيناريو والإخراج، ووجدناه ينتهي (1995) من إعداد صياغة جديدة لرائعة سوفوكليس «أوديب ملكاً» للسينما،

وقد ألّف في بهذا الفن عدة كتب، صدر منها بالعربية («كيف تحكي حكاية» «نزوة القص المباركة» «بائعة الأحلام»)[10].

ولشدة إعجابه بهذا الفن نجده ينشئ معهدا للسينما في هافانا راصدا له مبلغ جائزة نوبل للآداب التي فاز بها (1985) وبات محاضراً فيه.

5 - النقد وتطور الممارسة الإبداعية:

بذل (ماركيز) جهداً كبيراً في سبيل المعرفة، منذ وعى رغبته في الكتابة وتأكد من موهبته فيها، فبدأ يقرأ بطريقة حرفية نقدية، وحاول أن يتجاوز مرحلة القراءة للمتعة فقط! إذ اضطرم في داخله فضول لا يرتوي لاكتشاف كيف كُتبت أعمال الحكماء التي أسرته، لذلك نجده يقرؤها بصورة سوية، ثم بالمقلوب، وأخضعها لنوع من نزع الأحشاء الجراحي بغية التوغل في أشد أسرار بنائها خفية، على حد قوله، فقام بإعادة قراءة «يوليسيس» لجيمس جويس و«الصخب والعنف» لفوكنر مسلحاً برؤية نقدية، عندئذ تكشّف له الكثير مما بدا، في السابق، متحذلقا ومغلقا عن جمال وبساطة جارفتين، لذلك يعترف، في بداياته الإبداعية، بمحاولته تقليد فوكنر في روايته «بينما أرقد محتضراً» حيث تتوالى تأملات أسرة كاملة بمحتضرة، وفكر في جعل الحوار الداخلي (المونولوج) يشمل القرية كلها، مثل جوقة إغريقية تروي بطريقة فوكنر، لكنه لم يتجرأ على تكرار أسلوبه البسيط في الإشارة إلى أسماء الأبطال عند كل متكلم، مثل النصوص المسرحية، فقلّل عدد الشخصيات واقتصر على ثلاثة أصوات (الجد والأم والطفل) حتى يسهل تحديد هوية المتكلم

تلقائيا عن طريق نبراتها ومصائرها المختلفة جدا، وقد كان لديه وعي نقدي جعله ينتبه إلى أنه يستمد شخصياته من سيرته الذاتية، فالجد لن يكون أعور مثل جده، وإنما أعرج، ستكون الأم ذاهلة مثل أمه، والطفل مرعوب ومتأمل مثلما كان في مثل سنه، ولم يكن ذلك لقية إبداعية بأي حال، وإنما مجرد وسيلة تقنية.

وقد لاحظنا تنويع معارفه، حتى حوّل مكتبته إلى أداة عمل غير متخصص، حيث يمكنه أن يجد فصلا لدوستويفسكي، وفي الوقت نفسه كتابا حول مصرع يوليوس قيصر، أو حول آلية مفحّم السيارة، أو مرجعا عن الاغتيالات المحكمة(11).

وقد استطاع أن يتأكد من أن موهبته الحقيقة تكمن في القص منذ اجتيازه المرحلة الثانوية، حتى إن أصدقاءه كانوا يستغربون انكبابه على كتابة القصص القصيرة في بلاد يعدّ الشعر فيها الفن الأكبر، وقدّم (ماركيز) في مذكراته دليلاً على أن لديه وعيا بميوله القصصية، إذ إنه لم يحتفظ بالأشعار التي كتبها في المعهد، مع أنها نشرت دون توقيع أو بأسماء مستعارة.

ورغم أنه كتب الرواية في الثالثة والعشرين من عمره إلا أنه لم يقبض مكافأة حقوق المؤلف التي تتيح له العيش من قصصه ورواياته إلا بعد أن تجاوز الأربعين، وبعد أن نشر أربعة كتب بعوائد زهيدة، وقبل ذلك كانت حياته مضطربة على الدوام، حتى إنه شبهها بشبكة معقدة من المصايد والذرائع والأوهام، حاولت تحويله إلى أي شيء آخر سوى أن يكون كاتبا! لكنه عناده وصبره ساعداه على التخلص من عقبات كثيرة عرقلت مسيرته الإبداعية!

صحيح أنه كان لديه اقتناع بسوء طالعه الذي لا خلاص منه، وخاصة مع النساء والنقود، لكن ذلك لم يكن يهمه، فقد كان يؤمن في مجال موهبته أنه لا يحتاج إلى حسن طالع كي يكتب بصورة جيدة![12]. بل إلى ثقافة ومران وعدم يأس.

ومما صقل موهبته أنه كان في مدينة (بارانكيا) محاطا بأصدقاء مثقفين (صحفيين، شعراء، رسامين، نقاد) يخلصون له النصيحة والنقد، حتى إنه يستخدم لقب «المعلم» حين يتحدث عن أحدهم، وقد وجدناه في مذكراته يعترف بفضلهم عليه حتى اليوم **«كيف يمكن لحياتي أن تكون من دون قلم المعلم ثابالا»**. كانوا لا يجاملونه، وقد نقل لنا مشهداً أطلع فيه صديقه الناقد (خيرمان بارغاس) على مقال كتبه متسرعاً في زاويته اليومية (الزرافة) وكان أفراد الجماعة مع ماركيز ينتظرون حكمه بنوع من الرعب التوقيري... فمزّق الناقد المقالة نتفاً صغيرة، دون أن ينظر إليه، ودون أن ينطق بكلمة واحدة ونثرها في قمامة أعقاب السجائر وأعواد الثقاب المحروقة في المنفضة، لم يقل أحد شيئاً، ولم يتبدل المزاج على المنضدة، ولم يجرِ التعليق على الحادث في أي وقت آخر، ولكن (ماركيز) يصرّح بأن **«الدرس الذي تعلّمته مازال ينفعني حتى الآن، كلما داهمني بسبب الكسل أو التسرع إغواء كتابة فقرة متسرعة لكي أخرج من مأزق»**[13].

وبعد أن نشر قصة في كبرى الصحف سمع رأيا لصديقه الناقد (أوليسيس) سيلازمه مدى حياته **«هذه القصة صارت من الماضي، المهم الآن هو القصة القادمة»**. وقد اعترف (ماركيز) أنه لم يسمع أذكى من نصيحته تلك، كما علّمه أنه لابد من وضع تصور للقصة،

وبعد ذلك يأتي الأسلوب، كما بيّن له بأنه بحاجة إلى قراءة معمّقة وشاملة للكتاب الإغريق.

رغم أن روايته الأولى «عاصفة الأوراق» قد رُفضت، لكنه لم ييأس بل وجدناه يعيد النظر فيها، فيعكف على تصحيحها من جديد استناداً إلى النتائج النقدية التي توصل إليها بعد استشارة أصدقائه، فتأمل ثانية بنية الرواية، وألغى مقطعا مطوّلا عن البطلة التي تتأمل ممراً من أزهار البيجونيا تحت وابل مطر يستمر ثلاثة أيام، وحذف حواراً غير ضروري للجد مع الكولونيل (أوريليانو بويندبا) وحوالي ثلاثين صفحة تشوّش شكلا ومضمونا البناء الموحد للرواية، وبعد عشرين سنة حين كان يظن أنه نسيها ساعدته أجزاء من تلك المقاطع في تدعيم حالات الحنين في رواية «مئة عام من العزلة».

نستطيع هنا أن نلاحظ بأن ماركيز لم ينشر روايته المبدعة «مئة عام من العزلة» إلا بعد أن عانى هموم الكتابة مدة عشرين سنة، مما صقل موهبته، فازدادت خبرته الأدبية والنقدية!

وقد كان لتشجيع أصدقائه من المثقفين دور في تعزيز ثقته بنفسه، صحيح أن روايته الأولى رُفضت إلا أنه وجد عزاءه في كتاب الرفض الذي أثنى على موهبته «**لابد من الاعتراف للمؤلف بمواهبه الاستثنائية كراصد وشاعر**».

علّمته صداقة النقاد والمثقفين، كما علّمه الفشل، المراجعة الدقيقة لما يكتب، حتى إنه بات يرى أن قيمة أي عمل أدبي تقاس بعدد مسوداته، أي بمدى التنقيحات التي أجراها المبدع! وبمدى

نضج الرؤية النقدية التي يمتلكها! لهذا كان يلازمه إحساس بالخوف كلما أنجز كتابا، إذ يؤرقه أن يكون عاجزا عن كتابة آخر أفضل منه، فالاستمرار في الكتابة لا يعني شيئا حين لا يشكل تطورا في مسيرة المبدع الفنية.

وعلى نقيض ما يرى بعض الكتاب في مقص الرقيب، فقد شكل لدى ماركيز «**تحدياً خلّاقاً**» فالتحايل عليه يدفع المبدع إلى الابتكار، وقد وصفه لنا في مذكراته وصفا مدهشا، إذ كان يعيش باحتراس أكثر من الكتّاب، بسبب هوسه في الملاحقة، فالاقتباسات من كبار المؤلفين تبدو له مكايد مريبة، وهي كذلك بالفعل، في أحيان كثيرة، لقد كان يرى أشباحاً، فهو كويتب تافه يفترض معاني متخيلة»[14].

6 - ممارسة النقد الذاتي لدى ماركيز:

لا شك أن التصويبات الكثيرة التي يجريها (ماركيز) على إبداعه تعدّ نوعاً من النقد الذاتي الذي يمارسه الكاتب نتيجة وعي نقدي يمتلكه بفضل الثقافة والخبرة في مجال الإبداع.

وقد عرف عن (ماركيز) تميّزه بالقراءة الواعية للأعمال الأدبية التي أثارت إعجابه، ومثل هذه القراءة زوّدته بخبرة نقدية، وأسهمت في تطوّر وعيه النقدي، فمثلاً إثر انبهاره في بداية حياته بـ«ألف ليلة وليلة» كان يظن أن العجائب التي ترويها شهرزاد تحدث فعلا في الحياة اليومية في عصرها، ولم تعد تحدث في عصره بسبب عدم تصديق الأجيال التالية وجبنها الواقعي، لهذا يقول: كان يبدو لي من المستحيل للسبب نفسه أن يصدق أحد في عصرنا أنه يمكن الطيران فوق المدن والجبال على متن بساط، أو يعاقب عبد بالعيش

مئتي سنة في قارورة «**اللهم إلا إذا كان مؤلف القصة قادرا على جعل قرائه يصدقون ذلك**».

إذاً أدرك منذ وقت مبكر أن اللعبة الفنية هي الأساس في تصديق المتلقي للعالم الغرائبي أو عدم تصديقه، وبذلك تعلّم من «ألف ليلة» أهمية تلك اللعبة الفنية.

كما زوّدته القراءة الواعية بفهم عميق لأسباب تفوّق تلك الأعمال، مما جعله يمتلك رؤية ناقدة تقارن بين أعماله وأعمال الآخرين، فقد لاحظ أنه عندما كتب روايته الأولى اهتم بالتقنية أكثر من الموضوع، وبعد سنة من العمل مستمتعا اكتشف أن ما كتبه هو متاهة دائرية بلا مدخل ولا مخرج ، وبفضل امتلاكه رؤية نقدية نافذة، تؤسسها ثقافة واعية استطاع أن يحدد سبب فشلها بنفسه، إذ كان متأثرا بتيار تصوير العادات والتقاليد الاجتماعية، الذي قدّم نماذج تجديد في بداياته، لكنه تحوّل إلى التحجر في موضوعات وطنية كبرى، التي حاول هذا التيار أن يشقّ مخرج طوارئ عبرها، ففشل إذ تحولت بدورها إلى مستحاثات، وأدرك أن ما ينقصه هو التحقق من المعلومات وإحكام الأسلوب، لهذا أدرك أن العمل لا يتنفس ، وأنه متورط في العمل بالظلمات، وأن الكتاب يغرق دون أن يكتشف الشقوق فيه، وقد وصل إلى قناعة إلى أنه وصل في الكتابة مرحلة لا تفيده مساعدة أحد، لأن الخلل لم يكن في النص وإنما في أعماقه، لهذا لا يمكن لأحد سواه أن يمتلك عيونا ترى ذلك الخلل وقلباً يعانيه!

وقد كانت للتجارب الروحية التي عاشها (رحلته مع أمه إلى بيت طفولته القديم) أكبر الأثر في إيقاظ ذكرياته وحنينه، مما اضطره أن يعيد النظر في الكتاب الذي بين يديه، إذ رآه مجرد اختلاق بلاغي، ليس له أي استناد إلى حقيقة شعرية، وقد تفتت المشروع إلى شظايا بالطبع، عند مواجهته بالواقع الذي تكشف له في تلك الرحلة[15].

وبناء على ممارسته النقد الذاتي استطاع أن يلاحظ حدوث تطور لديه في مجال القصة القصيرة، إذ تخفف من البلاغة الابتدائية التي تبدت في أعماله الأولى، لكنه لم يستطع الخروج من المستنقع بشكل كامل!

بفضل ذائقته النقدية استطاع أن يستغني عن رواية كتبها (بعنوان «البيت») إذ بدت له بعد أن عمل فيها ستة أشهر أنها **مهزلة غير موفقة!!** وقد أعاد كتابتها من جديد بعد فترة، فغيّر عنوانها وتجاوز نقاط الضعف التي وجدها فيها.

وبسبب إدمانه عادة مواصلة التصحيح حتى الموت، على حد قوله، فقد أصدر الطبعة الأولى من روايته «عاصفة الأوراق» بعد سنين من كتابتها، دون أي تغيير معمق باستثناء بعض الحذف والترقيع!

إن هذه العادة في التنقيح لن نجدها إلا لدى كاتب يحس بمسؤولية الكلمة التي يوجهها إلى المتلقي، ولدى كاتب يسعى إلى تنمية ذائقته النقدية، وهي دليل على فهمه العميق للجنس الأدبي الذي يكتب فيه (الرواية).

وقد لمسنا لديه رؤية ثاقبة لدقائق العمل الأدبي، فهو بنظره أداة **للإيحاء تماماً كالموسيقى، ولذلك فإن أي خطأ في الإيقاع من الممكن أن يضيّع سحر التأثير، لهذا السبب يوليه من الاهتمام ما يجعله لا يجرؤ على تسليم عمل إلى المطبعة قبل أن يقرأه بصوت مرتفع ليكون واثقا من انسيابته**[16].

بحث (ماركيز) عن الأصالة، ولاحظ أن المطالبة بالهوية ليست أمرا سهلا، بل هي قاسية ودموية، وقد أكد «أن تفسيرنا لواقعنا عبر معايير أجنبية لا يؤدي إلا إلى مزيد من الجهل بنا، وإلى مزيد من نقصان الحرية، وإلى مزيد من العزلة...»[17].

وبذلك تعني الأصالة خصوصية تبتعد بنا عن تقليد الغرب، وفي رأيه كانت خطوط التقارب بين أمريكا اللاتينية والغرب تأكيدا للعزلة الثقافية، التي يحاول أديب أمريكا اللاتينية تجاوزها عن طريق الإبداع، ليستطيع تجاوز العنف اللامحدود والظلم المسكوت عنه بسبب جشع الغربي للثروات الطبيعة التي تزخر بها هذه البلاد، إذ عمل على الاستيلاء عليها بكافة الوسائل، مما أدى إلى ميتات يومية عصية على الإحصاء ، تعرض لها شعبه، وقد أسهم هذا البؤس في تعزيز مصدر الإبداع النهم المليء بالأسى والجمال.

بمثل هذا الوعي الفكري والجمالي استطاع (ماركيز) تطوير رؤيته الإبداعية في مجال الإبداع الروائي، فقدّم المدهش والجميل والممتع معاً.

رحلة في جماليات «مئة عام من العزلة» لماركيز

تعد رواية «مئة عام من العزلة» أكثر مؤلفات غابريل غارسيا ماركيز طموحا، فهي تشكل ملحمة بكل معنى الكلمة، وبفضلها أصبح روائيا على المستوى العالمي.

جماليات الافتتاحية:

منذ السطر الأول في رواية «مئة عام من العزلة» تعمّد الكاتب عن طريق صوت الراوي إثارة فضول المتلقي وتشويقه لمتابعة الرواية، إذ تحدث عن وقوف العقيد (أوريليانو) أمام منصة الإعدام، وانسياب تيار ذكرياته، فيعود إلى بدايات الحياة في قرية (ماكوندو) حيث كان العالم جديدا، والأشياء بلا أسماء! ولم يخرق عزلة المكان سوى الغجر الذين وفدوا معلنين عن اختراعاتهم الجديدة (المغناطيس) وقام زعيمهم (مليكادوس) بعرض صاخب لما سماه بأعجوبة علماء الكيمياء الثامنة من مقدونيا، وقام بجر سبيكتين من معدن، فذهل الناس خوفاً لما رأوا القدور والمدافئ والكماشات والمناقل تتساقط من أمكنتها،...كذلك الأشياء التي بحثوا عنها زحفت أشتاتاً معربدة وراء حديد مليكادوس السحري، والغجري يصيح «**للأشياء حياتها الخاصة بها، علينا أن نوقظ روحها: تلك هي المسألة**».

منذ الافتتاحية يدخلنا الراوي عالماً متخلفاً يرى السحر في منجزات علمية بسيطة، فقد استخدم الغجر (المغناطيس) وبما أنه مجهول لدى أهالي (ماكوندو) المعزولين فقد نسبوه إلى السحر!

لعل الراوي يريد أن يبيّن أن ماهية السحر تكمن في النظرة العميقة للأشياء، تلك التي تبحث فيها عن روحها، مما يجعلها تمتلك قدرة عجيبة إذا حاولنا النظر في الروح الكامنة فيها، وهذه النظرة لن تكون إلا بالإبداع والعلم، فيتم استخراج مكنونات الأشياء وقد اكتسبت جدة!

في الافتتاحية تمت الإشارة إلى وقوف (أوريليانو) أمام منصة الإعدام! دون معرفة مصيره، إذ لم نتعرف على نجاته من الإعدام إلا بعد صفحات كثيرة، تتيح لنا التعرّف على أسرته، ولن يعود الراوي إلى حادثة إعدامه إلا بعد منتصف الرواية تقريباً، وبذلك يحرض المتلقي على المتابعة منذ الجملة الأولى في الرواية!

وقد زوّد الرواية بعوامل تشويق أخرى (مثل النبوءة في بداية الرواية التي تقلق أورسولا على أسرتها التي لن تتحقق إلا في صفحاتها الأخيرة!)

تنوع الأحداث وتشابكها:

جسدت لنا رواية «مئة عام من العزلة» الحياة بكل تأزمها وصراعاتها! فعايشنا المعارك السياسية التي أدت إلى حروب أهلية طويلة بين حزب المحافظين (الدولة) وحزب الأحرار (أوريليانو) يفضح هذا الصراع أساليب الغش التي يتبعها هذا الحزب للفوز في الانتخابات، كما يفضح التفاهة الفكرية لدى الأحرار، حيث يقاتل معظمهم من أجل مكاسب شخصية لا من أجل قضية عامة يؤمن بها!

يلفت الكاتب النظر إلى التنوع الذي نجده داخل الحزب الواحد فمثلا اللواء (مونكادا) من المحافظين الذين يكرهون النظام

العسكري ويدعون إلى نظام مدني، وكذلك الطاغية (أوريليانو) الذي يخوض صراعاً داخلياً بين توجهه العسكري الذي يحقق له المجد وبين رغبته في أن يكون شاعرا، فيعيش حياة متأزمة بسبب حبه للحرب وكراهيته لها، أي بين ميوله الشعرية وميوله العسكرية!

المدهش في هذه الرواية حيوية العلاقات الإنسانية وعدم تحنّط الإنسان داخل قوقعة حزبه، لهذا تنشأ صداقة بين أفراد من الحزبين المتصارعين (أوريليانو ومونكادا)

لمسنا صراعاً بين الإنسان والزمن، أوصلت (جوزيه) إلى الجنون، كما عايشنا صراعاً بين الشاذ والمألوف الطبيعي في العلاقة بين المرأة والرجل، فيسلط الضوء على العلاقات المسكوت عنها (زنى المحارم بين أمارانتا وابن أخيها جوزيه أوريليانو التي سنجد تجلياتها لدى الأحفاد).

كما نعايش صراع الأفكار بين الفكر العلمي الذي يدافع عنه (جوزيه أركاديو) والفكر الديني الذي ينشره (الأب نيكاتور) وكلاهما يرى فكره منقذا لأهل قريته من الضياع!

وبدا لنا الصراع العاطفي بين الشابتين (أمارانتا وروبيكا) على الشاب (بيترو كرسبي) ثم لاحظنا هذا الصراع بين (بيترو كريسبي) و (جوزيه أركاديو) على (روبيكا)

بدت لنا أعماق الشخصية مسرحا للتأزم العاطفي غير المفهوم، مما يثير التساؤل والاستغراب، فقد انتظرت (أمارانتا) حب (بيترو كرسبي) وخاضت صراعاً طويلاً مع (روبيكا) من أجله، وحين تقرّب منها، إثر زواج منافستها، ونشأت بينهما علاقة ودية، نفاجأ

بأنها ترفض الزواج منه، فينتحر عندئذ تعاقب نفسها واضعة يدها في الفرن! كذلك ترفض الزواج من العقيد ماركيز، وتشتاق إليه في الوقت نفسه!

امتلأت الرواية بالحوادث المشوّقة ذات الطابع الدرامي الغرائبي، أدت إلى جذب المتلقي لمتابعة سيرورة السرد الروائي، كما أثارت في داخله كثيرا من الأسئلة التي تجعله يتابع بحماسة هذه الأحداث! مثل قتل (روبيكا) لزوجها (جوزيه) دون أن يقدم الراوي أو الشخصية سبباً واضحاً لتصرفها، إذ يبدو السبب كامن في لا شعور الشخصية! خاصة أنها عاشت طفولة قلقة (وفاة والديها، انتقالها للعيش لدى آل بويندیا مع كيس يضم عظام والديها)

حتى الهدايا التي تقدم للأطفال تحمل طابعا غرائبيا، مما يسهم في خلق جو من الإثارة والتشويق، كتلك التي كان يرسلها والد فرناندا (زوجة أوريليانو الثاني) إلى أحفاده، وهي من بقايا الإرث الأميري، لعل أغربها ذلك الصندوق الضخم الذي وجدوا في داخله صندوقا ضخما من رصاص ببراغي ضخمة من النحاس، وحين نزع (أوريليانو)صفيحة الرصاص أمام إلحاح الطفلين المتشوقين للهدية أطلق صيحة حين اكتشف جثة (الدون فرناندو) وقد تفسخت، فأبعد طفليه!

السيرة الذاتية في «مئة عام من العزلة»:

بفضل مذكرات (ماركيز) «عشت لأروي» تعرّفنا على تفاصيل حياته، مما سيساعدنا على تلمس أثر سيرته الذاتية في رواية «مئة عام من العزلة».

وهنا نلفت النظر إلى أن دراسة هذا الأثر لا يعني أن الرواية تحولت إلى سيرة ذاتية، كما لا يعني إغفال القيمة الإبداعية التي تبدت لنا حين ابتعد الروائي عن الوثائقية أي عن تفاصيل سيرته الذاتية بصيغتها الحرفية، فجنح نحو التخييل دون أن يقطع صلته بها.

كما أننا لا نستطيع أن ندّعي بأن سيرته الذاتية تبدَت في رواية «مئة عام من العزلة» فقط بل تعدّتها إلى بقية الروايات، فقد أوحت له قصة الغرام المقموع بين أمه وأبيه بروايته الأولى «الأوراق الذابلة» وهو في الثانية والعشرين من عمره، لكنه كان واعيا إلى أن تجربته في الكتابة الإبداعية مازالت غضة بحاجة إلى صقل، وأن عليه أن يتعلم الكثير في مجال القص الروائي، فقد أحس بأن كلا من والديه كان راويا ممتازاً! يمتلك ذاكرة الحب السعيدة، لكنهما بلغا في روايتهما حدودا من الشغب العاطفي، لم يستطع معها أن يتبيّن الحد الفاصل بين الحياة والشعر، وهو يعترف لنا بأنه لم يدرك ذلك إلا بعد أن بلغ سن النضج وتجاوز الخمسين من عمره، فتمكن من توظيف قصة حبهما في رواية «الحب في زمن الكوليرا» بشكل فني يرضى عنه.

إذاً الكتابة الإبداعية لا تكتفي بالحدث المعيش أو المحكي، إذ لابد أن تخضع لعملية تحويل فني تتم على نار هادئة، تنضجها السنون!

لذلك لاحظنا أن (ماركيز) مثل كل فنان أصيل يترك مسافة زمنية كبيرة بين الحدث الذي عايشه والرواية التي يستمدها منه، فتصبح انفعالاته ورؤيته التاريخية أكثر نضجاً، ومما يؤكد ذلك

هذا الحدث الذي يذكره لنا: شاعت في قريته عادة توزيع المنشورات التي كانت تسبب مشاكل كثيرة بين الأهالي، لكنه لم يتحدث عنه إلا بعد مرور أكثر من عشرين سنة، وبذلك يخضع الواقع المعيش إلى عملية تحوير فني! لهذا لم يقيّد نفسه برصد الواقع كما هو، أي كما تفرضه السيرة الذاتية، لأنه يهتم بالظاهرة الاجتماعية أكثر من اهتمامه بحياة الضحايا الخاصة، كي ينطلق بلغة الفن من الانغلاق إلى الانفتاح، أي من النبرة الخاصة المحدودة الملتصقة بالذات إلى النبرة العامة المنفتحة على معاناة عامة، لذلك لا يهتم بسيرة عائلته فقط بل يربطها بسيرة القرية، وسيرة الوطن، لذلك استفاد من تلك المنشورات بصفتها نقطة انطلاق للقصة، دون أن يستطيع تجسيدها في أي وقت، لأن ما كان يكتبه يؤكد أن المشكلة في أعماقها سياسية (عامة) وليست أخلاقية (خاصة) مثلما كان يعتقد...(18).

إنه يؤكد بأن أبسط متطلبات الاحترام في مجال الإبداع تعني عدم استخدام حالات محددة بعينها، أو يمكن التعرف عليها، رغم أنه يدرك بأن الواقع كثيرا ما يقدم أحداثاً أغرب من الخيال! لهذا استمد بعض الأحداث الغريبة من الواقع مثل قتل طفل على يد أحد الغرباء عن القرية، لأنه لم يشرب كأس نبيذ، سيضفي (ماركيز) في روايته على الحدث تفاصيل تزيده وحشية، وسيتحول الغريب إلى رقيب بالشرطة، لن يكتفي بتقطيع الطفل إرباً، بل يقتل معه جده الذي حاول أن يتدخل، فقطع رأسه بضربة واحدة.

ومما عزّز مكانة السيرة في أدبه، باعتقادنا، ما تميز به (ماركيز) من ولع استقصائي بكل ما يخص تاريخ الأسرة، نعتقد

أنه امتداد لولع أهله بهذا التاريخ بسبب مكانة جده الاجتماعية، حيث كان قائدا عسكريا خاض حربين أهليتين، وقد بدا كبار السن في أسرته شديدي التمسك بالعادات والتقاليد وخاصة الثأر للكرامة، لذلك حين سمع خاله (استبان كاريو) باستقصاء (ماركيز) ماضي الأسرة من أجل كتابة روايته الأولى اقترح عليه أن يقوما معا بتحريات عن ذلك الاعتداء الذي تعرض له جدّه أثناء سفره على متن باخرة، من أجل معرفة هوية الأشخاص الذين أهانوه والانتقام منهم.

حين نتتبع أحداث رواية «مئة عام من العزلة» التي تسرد سيرة أجيال عاشوا في عزلة روحية، رغم خوضهم غمار الحياة ببعدها المعرفي واليومي، نكتشف أن هذه الأجيال مثلت كافة أفراد عائلته بأصولها وفروعها بدءا من الجدة والجد والعمة والخالة وانتهاءً بالأم والأخت وأبناء العم والخال... إلخ لهذا يتوجب علينا أن نتابع إنجاز (ماركيز) في رسم الشخصية، هل كان أمينا للواقع ولسيرته الذاتية أم أدخل التخييل إلى الملامح الواقعية؟

جماليات الشخصية:

علاقة الشخصية بالسيرة الذاتية:

قدّم (ماركيز) في رواية «مئة عام من العزلة» شخصيات تحمل بصمة خاصة، تستطيع جذب المتلقي إلى متابعة حياتها، بفضل امتلاكها صفات غرائبية مدهشة وامتلاكها في الوقت نفسه سمات واقعية تؤثر في المتلقي إذ تخاطبه بلغة المعاناة التي تتسع لما هو يومي وكوني معاً.

من الملاحظ أنه استمد ملامح شخصياته من الواقع، فاستعان بسيرته الذاتية وسيرة عائلته ومعارفه، دون أن يعنى بحرفية هذا الواقع، لهذا نجد (ماركيز) كثيرا ما يجمع عبر التخييل عدة شخصيات عايشها، وتنتمي إلى عدة أجيال في شخصية واحدة، فعلى سبيل المثال شخصية (**أورسولا**) في الرواية نجدها تجمع بين شخصية أمه وجدته (مينا) وعمته (بيترا).

شخصية الأم:

أثّرت المرأة في تكوينه الوجداني والفني، سواء أكانت من العائلة أم من الخدم، وقد وجدناه يعترف في مذكراته، بأن ثمة خيط تواصل سري يملكه مع النساء، مما أتاح له الشعور بالأمان والراحة بينهن أكثر مما يشعر بين الرجال، إذ ثمة قناعة لديه بأنهن عماد حماية العالم، في حين «**نشيع نحن الرجال الفوضى بهمجيتنا التاريخية!**».

لهذا كانت أكثر ملامح هذه الشخصيات بروزاً في روايته وفي سيرته الذاتية هي شخصية الأم، التي كانت أقرب إلى نفسه من والده، ربما بسبب تغيّبه الدائم عن البيت من أجل الرزق، وبالإضافة إلى تميز الأم بشخصية رائعة، أدت إلى نشوء علاقة استثنائية بينهما، حدثنا عنها في مذكراته «**كنت أشعر نحوها، إضافة إلى الحب البنيوي المفهوم، بإعجاب مذهل بطبعها كلبوة صامتة! إنما ضارية في مواجهة المصاعب، وبعلاقتها بالرب، التي لا تشبه الخضوع...**»[19].

إن مما يثير الإعجاب أن الأم، رغم الفقر الشديد التي تعرضت له الأسرة، استطاعت أن تحميها من الانهيار! بما تتميز به شخصيتها من قوة الشكيمة والصبر على المحن، وقد ساعدها إيمانها القوي بالله، مما منحها عزيمة لا تعرف الاستسلام أو اليأس، تدافع عن حياة أطفالها، وتعمل المستحيل من أجل تأمين طعامهم ودراستهم، وبذلك شعرت بثقة في النفس لم تخنها أبداً.

وقد تميزت بصفة نادرة الوجود، وهي القدرة على إخفاء قوة طبعها برداء من الرقة، لهذا استطاعت فرض سلطتها الأمومية، ليس على أبنائها فقط، بل على الأقارب البعيدين **«مثل نظام كوكبي تتحكم به من مطبخها بصوت خافت، ودون أن يرفّ لها جفن تقريبا، بينما هي تسلق الفاصولياء»**[20].

تبدو (أورسولا) شخصية فريدة مثل أمه، فهي حارسة للقيم تظهر في اللحظات الحرجة لتحمي أبناءها من خرقها، أي من أي تهاون خلقي! لهذا تقف في وجه ابنها الطاغية (أوريليانو) الذي لا يجرؤ أحد على الوقوف في وجهه، بعد أن اصبح قائدا عاما للبلاد! وقد استطاعت أن تمنعه من تنفيذ قراره الذي أصدره بإعدام صديقه (العقيد ماركيز) بعد أن هدّدته بالقتل إن فعل، وحين حكم على ابنها بالإعدام، نجدها تزوره رغم قرار منع زيارة المحكومين، وتصل بها الجرأة إلى حد تهريبها مسدس أثناء الزيارة!

تستمر سلطتها على أحفادها، فتقاوم مظاهر البذخ والإسراف التي عاش عليها حفيدها (أوريليانو) بل تمتد سلطتها إلى حفيد ابنها، فتقرر مصيره في ضرورة أن يصبح رجل دين!

لاحظنا أن (أورسولا) قد امتلكت حس السخرية مثل أمه فنسمعها تقول لزوجها (جوزيه أركاديو) المنصرف إلى متابعة أخبار الغجر واختراعاتهم الغريبة «**أفضل لك من التفكير بهذه الحكايات الغبية أن تعتني بولديك، انظر إليهما كحمارين بعد أن تركتهما لبركة الله**».

وهذا ما فعله والد (ماركيز) حين ترك مسؤولية تربية الأولاد وتأمين حاجياتهم على الأم في أكثر الأحيان، لهذا بدت الأم في الرواية موجودة في كل مكان من الفجر حتى ساعة متأخرة من الليل، فكانت تسهر على حرث الأرض، وجفاف جدران الطين التي لم تطلَ بالكلس، وعلى الأثاث البسيط الذي صنعوه بأيديهم، فتحفظه نظيفا، في حين بدا الأب لا دور له في حياة الأسرة، يلهو بمشاكل نظرية أو غاضبا عنيفا، مما يضطر الأسرة في النهاية إلى ربطه بشجرة كستناء في الحديقة، ليعيش بقية حياته في عزلة عن الحياة!

اشتركت (أورسولا) مع أمه أيضاً في تلك القوة الجسدية والصحة الحديدية التي لم تستطع مكايد الرزايا أن تهزمها خلال حياتها المديدة.

شخصية الجدة:

وقد بدت لنا (أورسولا) امتدادا لجدته (مينا) وأمه في تقبلها لأبناء زوجها غير الشرعيين، وفي معاملتها لهم كأنهم أولادها الشرعيين.

ولكننا وجدنا لدى (أورسولا) بعض الملامح الخاصة التي تلتقي بها مع جدته، مثل احتقارها للمال، حين تردد «**المال روث الشيطان**»

وهي العبارة نفسها التي قالتها لجدة لزوجها حين حاول أن يقنعها بالسفر إلى (أركاتاكا) من أجل المال الذي يتدفق هناك في الشوارع!

كما وجدناها تمارس مهنة الجدة نفسها (صناعة حلوى حيوانات السكاكر الصغيرة) وبفضل عملها استطاعت أن تنقذ أسرتها مثل جدته من الفقر، وأتاحت لها حياة كريمة، أقالتها من عثرات الزمان!

وتلتقي هذه الشخصية في اهتمامها في فرض التقاليد الأسرية نفسها التي فرضتها الجدة (انتظار ضيوف غرباء كل يوم) لذلك تردد حين تدخل المطبخ «**يجب تحضير كل شيء لأننا لا نعرف ما الذي يروق لمن سيأتون**». ستكرر (أورسولا) الجملة نفسها تقريبا حين تأمر الطباخات الأربع قائلة «**يجب أن تطبخن كل شيء، لأننا لا نعرف ماذا يحب أن يأكل الغرباء**».

لعل أروع صفة لدى (أورسولا) أنها تقاوم صروف الدهر بروح عنيدة، وقد استمد (ماركيز) هذه الصفة من نساء عايشهن في عائلته، فمثلا تلتقي مع شخصية العمة (بيترا) التي لا تعترف بالزمن ووطأته، خاصة في أواخر أيامها، حين أصيبت بالعمى، نجدها تعاند مصيبتها وتتحدى ضعفها، لذلك تتصرف بطريقة تخالف أفق توقع المتلقي، فتتجاوز المألوف لدى الشيوخ في الاتكاء على الآخرين، إذ تمتلك حماسة الشباب في التحدي! فلم تخبر أحدا بكونها عمياء، وتستمر في حياتها كما اعتادت، دون أن تصبح عالة على أحد!

المدهش في الرواية أنها جسدت رحلة عناد (أورسولا) بكل تفاصيلها المشهدية! التي تتجاوز السيرة، فتضفي جمالية خاصة على الشخصية التي عايشناها وهي تلزم نفسها بتعلم أبعاد الأشياء، وأصوات البشر، لعلها ترى بالذاكرة، ما لا تمكنها من رؤيته غيوم السواد الكثيفة، ثم لجأت إلى عون الروائح فأخذت تستنشقها في الظلام، فتغنيها عن الأحجام والألوان[21].

وبذلك أصبحت الروائح عينا ترشدها، لذلك نجدها تسكب عطرا محددا على ابن حفيدها كي تتعرف إليه! وتشرف على تربيته مثلما ربّت أولادها وأحفادها!

شخصية الجد:

رافق (ماركيز) جده السنوات الأولى من طفولته، إذ عاش في كنفه ثماني سنوات، ومن المعروف أن سنوات الطفولة هي الأكثر تأثيرا في بناء شخصية الإنسان، لهذا ليس غريبا أن يشكل الجد وعيه ووجدانه ومخيلته، وقد تبدى غنى هذه الشخصية وقوة تأثيرها في لا شعور (ماركيز) حين انعكست ملامحها على شخصيتين رئيسيتين في الرواية (جوزيه أركاديو نويندبا) الأب وابنه (أوريليانيو)

عاش جد (ماركيز) مثل الأب (جوزيه) أزمة ضمير حادة نتيجة قتله شخصا أثناء مبارزة شرف، وقد وصمت هذه الجريمة بالعار الأولاد والأحفاد، فحملوا وزر خطيئة الكبار كما لو كانت خطيئتهم، حتى إن (ماركيز) كتب متعاطفا مع أسرة القتيل (ميداردو باتشيكو) أكثر من تعاطفه مع أسرته، وذلك بتأثير حزن الجد على القتيل، فقد كان طيبا، قاتل معه في حرب الألف يوم،

كما كان جنديا لديه، ليبراليا مثله، وقد بيّن هذه المعاناة عن طريق الصور، إذ نجد صورة القتيل تصبح رفيقة حياة القاتل، حتى يصل الأمر إلى أن آخر إنسان يراه (الجد) وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة هو القتيل!

لم نجد في المذكرات تفاصيل مقنعة لتلك المبارزة (إهانة وجهت إلى أم (ميداردو باتشيكو) رد عليها بشتائم مهينة للجد، لم يعرف الكاتب ماهيتها) سنظفر في الرواية بتفاصيل تخييلية مقنعة، فقد فاز ديك (جوزيه) على ديك (برودينيسيو أجويلار) فتحداه مهينا رجولته «**تهاني، أرجو لهذا الديك أن يقوم بواجبات امرأتك**». عندئذ طلب مبارزة الشرف، يقتل على إثرها (أجويلار).

يبدو إحساس الكاتب بالذنب واضحا في اختيار اسم القتيل، صحيح أنه لم يختر اسمه الحقيقي، لكنه اختار اسم حفيده، الذي التقى به، وتأثر بمعاملته الودية، حيث شاركه في حفلة سكر استمرت ثلاثة أيام بلياليها «**وتكريماً له وكي لا يكون أقل مكانة، عمّدت باسمه الخصم الذي قتله جوزيه أركاديو بويندیا...**»(22).

من هنا يبدو لنا منح الشخصية القتيلة الاسم الواقعي المستمد من نسلها نوعا من التعويض، الذي يراه الكاتب تكريما له، وتخفيفا من عقدة الذنب التي عاناها الكاتب تجاه القتيل، واستمرت إلى أحفاده!

سينتقل (جوزيه) بأسرته بعد ارتكابه الجريمة إلى (ماكوندو) سعيا وراء السلامة، كما سينتقل الجد إلى (آراكاتاكا) دون أن ينعم أي منهما براحة البال رغم مغادرة مكان الجرم!

وكي ينسى (جوزيه) أحزانه وقلقه ينصرف إلى تفريغ البؤس الاجتماعي الذي عاناه بسبب سيطرة العادات والتقاليد عليه (عادة الثأر للشرف بالمبارزة) عبر العمل من أجل المصلحة العامة، فيصعّد آلامه محاولا تأسيس قرية نموذجية، قوامها العدل بين الناس في تأمين ضرورات الحياة (الماء والشمس...)!

وقد كان (جوزيه) موسوعي المعرفة، يسخّر علومه في خدمة الجماعة، فيعطي توجيهاته في الزراعة، ونصحه في تربية الأطفال والحيوانات، ويسهم في الأعمال اليدوية من أجل نجاح العمل الجماعي، فكان راغباً في تغيير البؤس الذي يعيشه الناس من حوله، لهذا بدا معجباً بالغجر واختراعاتهم، مقارناً أحوال العالم المتقدم بأحوال قريته البائسة، ويرى أن أسباب تفوق الآخرين في اعتمادهم العلم والاختراع، لهذا نجده مولعا بالمعرفة، يقوم بفكّ كل آلة جديدة ليركبها ثانية، كي يفهم آليتها (البيانو، ألعاب الأطفال...) كذلك نلمس في هذه الشخصية ملامح الفكر الاشتراكي الذي آمن به (ماركيز)

لم يكتفِ الكاتب بإغناء هذه الشخصية بمنحها أبعاداً اجتماعية ورؤية غيّرية تفكر في مصلحة الآخرين قبل مصلحتها، بل منحها أبعادا فلسفية، فعايشنا تأملها للكون والزمن والموت، لعل أشد ما أرقها هو مفهوم الزمن الذي يبدو أياما متشابهة رغم اختلاف أسماء الأيام والشهور وأرقام السنين، حتى وصل إلى طريق مسدود، فحطم كل اختراعاته، وأدواته (في الكيمياء، في الصياغة، في التصوير...) وبات يعوي كمعتوه في لغة ذات أبهة لم يفهمها أحد،

لهذا رُبط إلى شجرة، فتمّ عزله عن العالم الكبير (الوطن، القرية) والصغير (البيت).

وهكذا يمكننا القول بأن يد الخيال قد رسمت هذه الشخصية (اهتماماتها، صراعاتها، نهايتها...) رغم وجود ملامح مستمدة من السيرة الذاتية!

الشخصية بين الواقع والغرائبية:

أمارانتا:

قلّما نجد لدى (ماركيز) شخصية غرائبية بعيدة عن الواقع، وقد لاحظنا ملامح شخصية (أمارانتا) ابنة (أورسولا) ملامح خارقة للعادة، لكننا حين نتأملها، نجدها قد ركّبت من شخصيتين قريبتين من أسرة (ماركيز) شخصية العمة (فرانشيسكا) التي ماتت عذراء مثلها، وكانت تتكلم كلاما غريبا وتأتي بأمثال فظة، وحين أحست بدنو أجلها جلست لتخيط كفنها مثل (أمارانتا) بتأن بالغ، فانتظر الموت أكثر من أسبوعين إلى أن انتهت منه، على حد قول (ماركيز) وقد وجدنا العمة (با) تأتي لزيارتهم ولتخبرهم بأنها جاءت لتموت، وقد ماتت أيضا عابقة برائحة العفة عن عمر يزيد على المئة[23].

حتى ملامح الغرائبية لدى الشخصية نجدها ذات أصول واقعية، فالتنبؤ باقتراب ساعة الموت نجده متداولا لدى أسرة (ماركيز) لكننا وجدنا في الرواية تفاصيل سردية مشوّقة، إذ ينذر الطيف (أمارانتا) بأنها ستموت حين تنتهي من خياطة الكفن، وفي صباح يوم موتها أعلمت القرية بأنها ستموت مساء، وأرادت

أن تصلح كل ما أفسدته حياة الصَّغَار التي عاشتها (الحقد على (روبيكا) وتعطيل زواجها من (بيترو) عازف البيانو، الخصام مع زوجة أخيها (فرناندا) ...) فرأت أن عليها أن تكفّر عن خطاياها بأن تقوم بعمل خيّر أخير تؤديه بعد الموت! فأعلنت استعدادها لحمل رسائل الأحياء على ذويهم الموتى(24).

وبذلك تضيف مخيلة المؤلف إلى الحدث الغريب الذي عايشه في أسرته حدثا أكثر غرابة، حين تحدد (أمارانتا) ساعة موتها بدقة، فتقرر إسداء خدمة إنسانية لأبناء قريتها من أجل أن يغفر الله خطاياها، فتتحول إلى ساعي بريد في الآخرة!

روبيكا:

وصلت بيت (أورسولا وجوزيه) ولم تتجاوز الحادية عشرة من عمرها برفقة تجار كلفوا بالإتيان بها، كانت تحمل محفظة ثياب صغيرة وخرجا من القنب يقرقع بصورة دائمة...فيه عظام والديها.

يبدو هذا الكيس بيد طفلة أمراً غرائبياً، يتجاوز حدود المألوف والمنطق، لكن يمكننا أن نرد هذا الأمر إلى واقع عايشه (ماركيز) وشكّل جزءاً من تجارب طفولته المؤلمة، فقد تأثر حين اكتشفه ضمن المتاع الذي نقلته أمه عظام جدته (ترانكلينا) لتودعها مقبرة (سانت بيدرو كلافير) حيث جثمان الجدة والخالة، مما يعني أن مثل هذه العادة الغريبة جزء من تقاليد الأسرة، وهي تجربة مؤلمة حين يواجهها الإنسان الكبير، فما بالكم بالطفل!!

سعى (ماركيز) ليتخلص من هذه الذكرى المؤلمة عن طريق التفريغ الإبداعي فسرد تلك الحادثة وجعلها جزءا من معاناة طفلة مصورا بذلك معاناته التي يختزنها منذ طفولته!.

ثمة عادة غريبة تمارسها (روبيكا) وهي أكل تراب الحديقة الرطب ورقائق الكلس التي تنتزعها بأظافرها من الجدران، نكتشف حين نعود إلى مذكراته بأن هذه العادة السيئة عانت منها أخته (مارغوت) أقرب أخواته إلى نفسه!

أضفى خيال الكاتب على هذه العادة بعدا غرائبيا، حين جعلها تمتد إلى مراحل تتجاوز الطفولة، فقد لازمت هذه العادة (روبيكا) مراحل عمرها كافة، كما جعل لها وظيفة تعويضية، فحين رحل خطيبها (بيترو) نجدها تعوّض شعورها بالقهر بأكل التراب! مما أدى إلى إحساسها بقرب خطيبها رغم بعده عنها! فكأن هذا التراب الذي داسه يوما بحذائه اللماع ينقل لها كثافة دمه وحرارته! ويشكل تعويضا نفسيا عن فراقه!

أمعن الكاتب في تصوير هذه العادة حتى إنه توقف عند مشاعر الشخصية وهي تتذوق التراب، فنتعرف على ذلك الطعم المعدني الذي يترك طعم الرماد في فمها، ويضع رواسب الطمأنينة في أعماق قلبها!

إن هذه العادة وصمت حياة الشخصية، ولم تستطع الخلاص منها، حتى باتت جزءا من ميراث الأجداد، لذلك تندفع نحوها بشهوة موروثة، لهذا تحقق لها شبعا لا يخيب!!

تبدو الغرائبية في نبوءة الخادمة الهندية التي ترى أن (روبيكا) مريضة بالقلق والإحباط، ورغم أنها مازالت طفلة فإنها ستفقد ذكرياتها، وأسماء الأشياء ومفاهيمها، وهوية الأشخاص، بل تفقد شعورها بالحياة، مما يؤدي بها للوصول إلى حالة البله الذي

لاماضي فيه! وقد سخر (جوزيه) من هذه النبوءة، أما (أورسولا) فإنها تأخذها على محمل الجد فتفصل (روبيكا) عن طفليها، لكن القدر يعاند (أورسولا) فتتزوج من ابنها جوزيه بعد عودته إلى البيت، عندئذ تطردهما رغم أنهما لم يرتكبا إثما (زواج المحارم) صحيح أنها عاشت معه بصفتها أختا في طفولتهما، لكنها كانت طارئة على الأسرة! لكن (أورسولا) المؤرقة بنبوءة أن أحد أبناء سلالتها سينجب طفلا بذنب خنزير بسبب زواج المحارم رفضت هذه الحقيقة!

رغم المعاملة القاسية التي لقيتها (روبيكا) فلم نجدها تحقد على أسرة (أورسولا) حتى إنها أسهمت بإنقاذ (أوريليانو) من الإعدام، حين تنبأت بقتله في المقبرة قرب بيتها، فهب أخوه (جوزيه) لنجدته!

الغريب في هذه الرواية تحقق النبوءات فقد أنجب أحد أحفاد (أورسولا) ابنا بذنب نتيجة زواجه بخالته، كما تتحقق نبوءة الهندية فنجد (روبيكا) تعاني بعد زواجها وعزلتها شيئا من البله، إذ تقوم بقتل (زوجها جوزيه) دون أي مبرر! لذلك لا تبدو مسؤولة عن تصرفاتها، تستحق صفح (أورسولا) في حين نجد ابنتها (أمارانتا) تبقى حاقدة عليها حتى آخر أيامها.

ريميديوس:

طفلة جميلة أشبه بملاك في تصرفاتها، تزوجت صغيرة من (أوريليانو) الذي أغرم بها، تفاجئ المتلقي بعد الزواج بقدرتها على تحمل المسؤولية رغم عنايتها بالدمى، تبدو شخصية مؤثرة بما

امتلكت من أبعاد إنسانية، إذ نجدها تعتني بوالد زوجها المربوط إلى شجرة كستناء إثر نوبة جنون، فتقدم له أفضل الطعام، وتعتني بنظافته وراحته!! إنها أشبه بملاك سماوي لهذا تموت صغيرة أثناء الولادة! لكنها تبقى حية في ذاكرة الأسرة، لهذا حين حاول (أوريليانو) التخلص من ممتلكاته الخاصة، وتحطيم صورة (ريميدوس) تمنعه أمه، لأنها أصبحت فردا من العائلة، وستبقى صورتها جزءا أساسيا من ميراث العائلة التي تعتز به!

سنجد استمراراً لهذه الشخصية عن طريق حفيدتها التي تحمل اسمها نفسه، وسترث جمالها وبراءتها، فقد خلقت لنفسها عالماً من الحقائق البسيطة، لهذا لم تعقّد حياتها، كما تفعل النساء عادة، بأنواع الصدارات والتنانير، فخاطت لنفسها جلباباً واسعاً من نسيج القنب، تنزله من رأسها، حتى بدت للمتلقي أشبه برائدة في حركة نسوية تعمل على التحرر من مظاهر الأنوثة، لكن دون أيديولوجيا أو شعارات! فهي تبحث عن حياة مريحة رأت أنها كامنة في البساطة، من أجل ذلك رفضت القيود أو النظام (في الطعام واللباس والنوم...) إنها تعيش على الفطرة، لذلك تبدو بالغة الحيوية، تثير تصرفاتها الدهشة بما تحمله من مفاجأة وسذاجة!! فمثلا حين ألح عليها أهلها أن تقصّ شعرها الطويل (الذي وصل عند كاحلها) أو تعقصه بالدبابيس، أو تجعله جدائل في شرائط، كان ردّها في غاية البساطة: وهو التخلص منه بحلاقته بالموسى!!!!

كان جمالها المدهش مثار إعجاب الرجال، ومما زاد إعجابهم أنها كانت تعاملهم بلا خبث فتذهب ببقية عقلهم بلطفها الساذج!

فشلت (أورسولا) في تعليمها قواعد الحياة الاجتماعية وأصول اللباقة، فقد تغلبت طبيعتها البسيطة، من هنا نجد من الطبيعي أن تتعدد وجهات النظر حول (ريميدوس)! حتى وصلت درجة التناقض! فإذا كانت (فرناندا) تراها بلهاء، فإن (أوريليانو) كان يراها أذكى إنسان صادفه في حياته!

أحاط الكاتب هذه الشخصية بنوع من الأسطورة، فقد أشيع أنها شؤم على الرجال! إذ إن أي رجل يقترب منها يلاقي ميتة غير عادية!! فمثلاً أحدهم حين رآها تستحم سقط ميتا، ووجدوا على جثته رائحتها الجميلة الخانقة، لهذا لم يجرِ منه دم بل زيت ضمّخه العطر الخفي وأدرك الناس «**أن رائحة ريميدوس الجميلة تعذّب البشر بعد الموت حتى تحوّل عظامهم رماداً**».

وقد عزّز الكاتب الجانب الأسطوري في ملامح هذه الشخصية حين اختار لها نهاية غير واقعية، فأثناء مشاركتها في طوي ملاءات (فرناندا) البيضاء تحملها الريح على متن أجنحة تلك الملاءات وتعلو بها إلى السماء! فتبدو كأنها شخصية من ألف ليلة وليلة تركب بساط الريح حين يصادفها مأزق، لكن (ريميدوس) تختلف عن تلك الشخصية في كونها تخلص من مأزق الحياة وعبء زمن لا تنتمي إليه!!

إذاً نسج الكاتب ملامح غرائبية لهذه الشخصية تجلت في تصرفاتها وفي قدراتها وفي الإشاعات التي أحاطت بها! لكن تظل الخاتمة التي آلت إليها أكثر إدهاشا وتأثيرا! فيتساءل المتلقي: هل منح الكاتب هذه الشخصية سمات ملاك أدى بها إلى خاتمة تليق بكائنات عليا، لهذا انتهت محلقة في السماء!

مئة عام من العزلة والتاريخ:

سلطت رواية «مئة عام من العزلة» الضوء على الحروب الأهلية التي عاشتها (كولومبيا) بين المحافظين (الدولة) والأحرار بقيادة (أوريليانو) الذي بدا لنا استمرارا لشخصية الجد التي أثّرت بـ(ماركيز) في طفولته، فبدا راغباً في تجسيد ذكريات سمعها عن الحروب التي خاضها جده، وتسليط الضوء على حروب مجانية أنهكت بلاده وقتلت الكثير من أبنائها!

الطاغية أوريليانو:

حين جسّد (ماركيز) شخصية الطاغية (أوريليانو) استمد كثيرا من قسماتها من تاريخ أمريكا اللاتينية، التي عانت بعد استقلالها من الهيمنة الإسبانية، من حكم الطغاة العسكريين فدمروا البلاد، وأشاعوا الفساد والتخلف، حتى وجدنا الجنرال أنطونيو دي سانتانا دكتاتور المكسيك أقام جنازة هائلة لساقه التي فقدها فيما يطلق عليه حرب الفطائر الحلوة، كما أن الجنرال غابرييل غارسيا مورينو الذي حكم الأكوادور لمدة ستة عشر عاماً، كملك مطلق، ألبس جثمانه الزي العسكري الكامل، وغطي بالأوسمة، وتمّ السهر عليه في وضعية الجلوس فوق كرسي الرئاسة! أما الجنرال (ما كسيميليانو هيرنالديز مارتينيز) طاغية السلفادور الثيوصوفي والذي ذبح ثلاثين ألف فلاح في مجزرة وحشية، قام باختراع بندول ساعة لاختبار وجود السم في طعامه! وكي يقضي على وباء الحمى القرمزية غلّف مصابيح الشوارع بالورق الأحمر!

وقد لاحظ ماركيز حوادث تاريخية لافتة للنظر في قارته، فقد كان القتل السريع نصيب كل حاكم ديموقراطي مثل (سلفادور الليندي) الذي طوّق وحيداً في قصره المحترق، وهو يقاتل جيشا بأكمله، كما أن حادثي طائرة مشبوهين ما يزالان بحاجة إلى تفسير، خطفا حياة رئيس طيب القلب، وجنرال ديمقراطي حافظ على كرامة شعبه!

إذاً عايش (ماركيز) حوادث تاريخية تركت بصمتها على أدبه، ففي الفترة الأخيرة من القرن العشرين وقعت حوالي خمسة حروب وسبعة عشر انقلابا، وتوفي حوالي عشرين مليون طفل أمريكي لاتيني، ومات حوالي مئتي ألف رجل وامرأة عبر القارة رافضين أن يستمر عالمها بلا تغيير، وقد فرّ من تشيلي بلد الضيافة العريق ما مجموعه مليون إنسان، أي عشرة بالمئة من سكانه، وفي الأورغواي التي تعد نفسها أكثر التجمعات السكانية تحضراً في القارة، فإن واحدا من كل خمسة مواطنين يقبع في المنفى، وقد أدت الحرب الأهلية في السلفادور إلى إنتاج لاجئ كل عشرين دقيقة تقريباً[25].

لهذا لن نستغرب أن نجد في رواية «مئة عام من العزلة» العقيد (أوريليانو) بطل اثنتين وثلاثين انتفاضة مسلحة، رُقي إلى مرتبة قائد عام للقوات الثورية، وامتدت سلطته على كل البلاد، تبدو روعة هذه الشخصية في دقة رسمها، بطريقة مدهشة، إذ نجده يحمل في أعماقه جملة صفات متناقضة (شاعر، عسكري، متنبئ، دموي...).

بلغ الطاغية أعلى درجة التوحش حين قتل مؤيديه، بل همّ بقتل أعز أصدقائه، لهذا بدت السلطة برودة تجتاح روح المرء وجسده،

فتعزله عن نبض الحياة الإنسانية وحرارتها، وبذلك تجمّد الزمن وغلّفت برودة السلطة قلبه، مما يعني قتلاً لإنسانية الإنسان، فقد استيقظ (أوريليانو) في الليلة التي أعلن فيها قائداً عاماً مرتجفاً طالباً دثاراً، **فقد اجتاحه برد داخلي حتى العظام، يعذبه والشمس طالعة، منعه النوم عدة أشهر، حتى ائتلف معه وتعوّد عليه، وأخذت نشوة السلطة تفسدها أحداث مرة، وبحث عن دواء للبرد فما وجد إلا إعدام الضابط الفتى الذي اقترح اغتيال اللواء فارغاس**[26].

نعايش في هذه الرواية الدمار الروحي الذي وصل إليه الطغاة، حتى باتوا يرون في الدم دواء منقذا لهم من البرودة التي اجتاحتهم مع السلطة، وبذلك نتغلغل إلى أعماق الطاغية المشوّهة (السادية) التي ترى لذتها في تعذيب الآخرين، بل تجد خلاصها في قتلهم، وبذلك تصل الدرك الأسفل من الوحشية، عندئذ يتبدى لنا الخلل النفسي الذي يعانيه الطاغية قرينا للخلل في القيم الإنسانية والمثل العليا، إذ يمارس الموت باسم الحرية، ويطبق كل ما هو نقيض للمبادئ المدعاة التي حارب من أجلها!! فنجد حزب المحافظين الذي يمثل الجمود والموت يقاتل تحت لواء حزب الأحرار الذي يمثل الحرية والتجدّد!

لا تبدو شخصية الطاغية وحدها مسؤولة عن وحشيتها، فقد أحاطت بها مجموعة من الشخصيات تعزّز طغيانها، إذ **تنفذ أوامرها قبل أن تصدرها، بل قبل أن تتصورها، وتشتط أكثر منها**، فقد باتت صورة عنها، تعلم ما تكنّ في نفسها من عدوان ورغبة، فتتوحد بها، حتى إنها تستلم زمام المبادرة بما تعرف أنه يرضيها فتبدو أكثر جرأة منها في الشرّ.

كذلك بدا الكاتب معنياً بتصوير تحوّل الإنسان العادي إلى طاغية، فقد ثار (أوريليانو) في البداية ضد الظلم والخداع الذي يمارسه حزب المحافظين، لكنه يجد نفسه يقع في متاهتهم، فقد أضلّته السلطة المفاجئة، حتى أفقدته توازنه، فصار يغضب من سكان القرى المغلوبة المحبين له متذكرا نفاقهم، فقد سبق لهم أن أحبوا أعداءه قبل أن يأتي إليهم!

إن أخطر ما يمثله الطغاة هو تأثر الأجيال بهم! فقد بات (أوريليانو) مثلا أعلى للفتيان، يحاولون تقمّص شخصيته، فينظرون بعينيه ويتكلمون بصوته، ويردون التحية بطريقته الحذرة نفسها، حتى إنه أحس أنه موزع عبر نسخ، كل ذلك لم ينفِ عنه إحساس العزلة، فغلّفته الوحدة أكثر من أي وقت مضى! ربما بسبب إحساسه بأن الزيف والنفاق والشكليات تجسد ما هو طارئ آني، ولإحساسه بأن قانون الزمن لن يعفي أحدا من النهاية الحتمية التي تنتظر كل إنسان!

وعلى نقيض الطغاة المعروفين كان يصادق من يختلف معه في الرأي، مادام لا ينتقده شخصيا، لكنه يتصرف مثل غيره من الطغاة حين يتعرض للنقد على يد أصدقائه المخلصين! فحين يقول له صديقه (العقيد ماركيز) «**انتبه إلى قلبك يا أوريليانو، أنت تتعفن دون أن تعلم**». فيودعه في السجن ويحكم عليه بالإعدام ناسفاً تاريخاً طويلاً من الصداقة والود، عندئذ تتدخل أمه (أورسولا) وتنقذه!

وكذلك حكم (أوريليانو) بالإعدام على صديقه اللواء (مونكادا) الذي يكره الحرب، وتجرأ وواجهه بالنقد، وبيّن أن سبب

انهياره الخلقي وتحوله إلى طاغية هو بيئته العسكرية، فقد عاشر العسكريين فترة طويلة رغم كراهيته لهم، وحين انتهت الحرب تطبع بطباعهم، وصاروا يجسدون مثله الأعلى، في حين أعلن (مونكادا) احتقاره لهذا المثل! وقد ارتفعت نبرة نقده، حتى إنه يحذره بأنه لو استمر في طغيانه فلن يصبح أعتى الطغاة فقط، بل سينتهي به الأمر أن يدوس أقدس القيم المتمثلة بأمه (أورسولا) ، فيعدمها كي يريح ضميره!

إن كل التصرفات الهمجية صفات مكتسبة من بيئته العسكرية، لهذا لن تجلب له الراحة، فقد اكتشف عقم القضية التي خاض الحروب من أجلها، إذ كان يقاتل بدافع الغرور لا من أجل قضية سامية أو مبدأ يؤمن به، كما فعل صديقه العقيد (ماركيز) في دفاعه عن حزب الأحرار وإخلاصه له!

أما (أورسولا) فقد ردت قسوته إلى افتقاده الحب، فهو لم يحبّ أحدا في حياته، لأنه عاجز عن فعل ذلك، لهذا كانت قضيته تمجيد ذاته، فلم يعرف سوى التضخم والغرور!!

يلتفت الكاتب إلى البعد الإنساني الذي نظن أن الطاغية غريب عنه! فنكتشف أن (أوريليانو) يشكل نقيضاً لصورة الطاغية التقليدي! كان يمتاز بحساسية الشعراء، كتب عدة دواوين، ولم يستكتب أحدا من الأدباء على عادة الطغاة! وفي اللحظة التي حكم عليه بالإعدام يقرر إعدام أشعاره معه! فقد أدرك التناقض بين حياته العسكرية وحياته الشعرية، وأنه عاش عزلة نفسية، حتى إنه لم ينسجم مع ذاته، لهذا قرر التخلص من أي أثر يدل عليه!

منح (ماركيز) الطاغية سمات استثنائية غرائبية، إذ بكى في بطن أمه، وجاء إلى الدنيا مفتوح العينين، وفي الثالثة من عمره يتنبأ لأمه بسقوط القدر! وحين يعود من القتال يخبر أمه بتفاصيل حدثت للأسرة أثناء غيابه، يتنبأ بساعة موته ومحاولات اغتياله، وقد أنقذته إحدى النبوءات من الإعدام، فحين سئل عن طلبه الأخير، أعرب عن رغبته أن يعدم في قريته (ماكوندو) حيث يتم إنقاذه أمام منصة الإعدام على يد أخيه جوزيه بفضل تنبؤ (روبيكا) بمكان الإعدام!

رغم أن حياته العسكرية اتسمت بالوحشية، لكن التجارب القاسية (اقترابه من الموت، مآسي الحرب، الإحساس بالعبثية...) وموهبته الشعرية منحا شخصيته بعدا إنسانياً، إذ حافظ في داخله على بصيص إحساس ظلّ يقض مضجعه، حتى دفعه إلى أن يفر من وحشته وإحساسه بالبرد المزمن الذي عشّش في روحه وجسده، فلجأ إلى قريته (ماكوندو) لعله يستمد من حرارة ذكرياته القديمة فيها ما ينقذه!

لهذا كله لن نستغرب أن يخالف المألوف فيرفض بعض المظاهر التي يحتفي بها الطغاة عادة، حتى إنه لم يسمح بأخذ أية صورة له، ويرفض الاستمرار في الحرب الأهلية، بعد أن آمن بعبثيتها، كما لم يقبل راتبا تقاعديا مدى الحياة من الدولة، فعاش أيام شيخوخته من دخل السمكات الصغيرة الذهبية التي كان يصنعها في مشغله! والتي باتت رمزا لشخصيته!

الطاغية أركاديو:

نجد بعض أقرباء الطاغية يستغلون هذه القرابة، مثل أخيه (جوزيه) الذي يستولي على أراضي الفلاحين ظلماً وعدواناً، ويزوّر سندات الملكية!

وحين اضطر (أوريليانو) للرحيل عن (ماكوندو) ترك ابنه (أركاديو) ليحكمها! فتبدى لنا طاغية من نوع آخر، أكثر جنونا واستبدادا من أبيه، ربما بسبب فارق السن بينهما! إذ أظهر منذ تسلمه للسلطة ميلاً عارماً للمراسيم، التي لم يأبه لها والده، حتى إنه فرض على كل رجل ربط ساعده بشريط أحمر (شعار الأحرار) مما عزّز مظاهر استبداد الرأي في حزبه، حتى إنه لجأ في فرض شعاره بقوة السلاح!

عمل على قتل كل المخالفين في الرأي أو حبسهم، وهذا ما لم يقم به والده، فحبس رجل الدين الأب (نيكاتور) في البيت الكهنوتي تحت طائلة الإعدام إذا خرج منه، ومنعه من خدمة الصلاة وقرع الأجراس إلا إذا كانت الغاية منها الاحتفال بانتصارات الأحرار، وقد وصل به الأمر إلى جر (موسكوته: حمى أوريليانو) إلى منصة الإعدام بصفته ممثلا للمحافظين، فأنقذته أورسولا (حامية القيم) وضربت الطاغية (أركاديو) بالسوط، فتصاغر وانطوى على نفسه!

وتتسع صورة الطاغية لتتجاوز القائد العام للقوات المسلحة وأقرباءه إلى كل من كان يعمل تحت إمرته، فقد وجدنا المحافظ الجديد في (ماكوندو) يصدر أوامر استبدادية بأن تطلى كل البيوت بالأزرق بمناسبة عيد الاستقلال!

مذبحـة المـوز:

عايشنا في الرواية حدثا تاريخيا آخر، بفضل النقابي (جوزيه أركاديو الثاني) الابن الآخر لـ(أوريليانو) الذي سقط مغشيا عليه بين القتلى[27]. فكان شاهد عيان يروي الحدث بصورة موّثقة، تبرز اهتمام (ماركيز) بهذه المذبحة التي كانت نتيجة إضراب عمال شركة الموز، فأطلعنا على أسبابها (الإهمال الصحي للعمال، قلة الأجور...) وتفاصيلها، فقد تمّ اجتماع ثلاثة آلاف عامل في الساحة العامة وأطلق النار عليهم من قبل قوات الحكومة بسبب عدم انسحابهم بعد مهلة قصيرة أعطيت لهم مقدارها خمس دقائق[28].

تركت هذه المذبحة أبلغ الأثر في نفس (ماركيز) حتى إنه لم يصادق أحدا من الطلاب العسكريين، نتيجة الذكريات المؤلمة التي يحملها عن وحشيتهم في تلك المذبحة!!!

تبدو مشاعر الأسى حول هذه الحادثة متوارثة عن جده وأمه، حتى إننا وجدنا أمه حين تمر بمكان الحادثة بعد عشرات السنين تقول «**هنا انتهى العالم**»وقد أكدت لـ (ماركيز) أن الجيش (1928) قتل عدداً لا يمكن تحديده من عمال مزارع الموز المياومين، وقد كرّر جده رواية هذه الحادثة حتى انطبعت في ذاكرته ووجدانه، فشكلت جزءاً من مخيلته السردية «**الضابط يقرأ القرار الذي عدّ فيه العمال المضربين عصبة من الأشرار، والثلاثة آلاف رجل وامرأة وطفل ظلوا ثابتين في أماكنهم تحت الشمس الرهيبة، بعد أن منحهم الضابط مهلة خمس دقائق لإخلاء الساحة، أمر**

بإطلاق النار... أصيب الحشد بالهلع، بينما هم يقلصونه بمقص الرشاشات المنهجي والنهم...»[29].

حين كبر (ماركيز) ألح عليه هاجس البحث عن حقيقة تلك الحادثة، وتحدث إلى شهود عيان، «فسأل أقاربه وأصدقاء أسرته، ونبش في مجموعات الصحف والوثائق الرسمية، لهذا يصل إلى نتيجة مفادها أن الشك يحيط بأرقام الضحايا، فقد يكونون أقل من ثلاثة آلاف قتيل، حتى إنه توصل إلى وجود روايتين للمذبحة، الرواية الموالية للحكومة تقول بأنه لم يكن في الواقع قتلى، أما المعارضة فتؤكد دون أي ارتعاش في الصوت، أنه سقط أكثر من مئة قتيل، وأنهم رأوهم ينزفون في الساحة، وأنهم حملوا في قطار الشحن لرميهم في البحر مثل الموز المرفوض.

صحيح أن الهول كبر مع الأيام بازدياد الروايات التي يسمعها، لكن السجلات التاريخية والصحفية لم تشفِ غليله، لهذا لجأ إلى الكتابة التخيلية، ليمدّ يد العون إلى التاريخ، فجسد في رواية «مئة عام من العزلة» مشاهد مرعبة تصوّر بدقة الهول الذي حصل في المذبحة، وبسبب الهلع الذي اختزنه في أعماقه اختار أكبر رقم للضحايا سمعه، وثبّته في الرواية، كل ذلك ليضفي أبعادا ملحمية للمأساة!

سيحدث تبادل للأدوار بين الرواية والتاريخ، إذ تتحول «مئة عام من العزلة» والرقم المذكور للضحايا فيها إلى وثيقة تاريخية معتمدة، دون أن ينتبه بعض الناس إلى الطابع التخييلي، فقد وجدنا أحد المتكلمين في مجلس الشيوخ يطالب بالوقوف دقيقة صمت إحياء

لذكرى الشهداء الثلاثة آلاف المجهولين التي قتلتهم قوى الأمن العام!!! كما يوضح (ماركيز) في مذكراته!

إذاً حاول الكاتب في روايته الانتصار لرأي المعارضة في المذبحة، فأرّخ لها عبر الخطاب السردي، لكنه أثناء هذا الخطاب يشير بموضوعية إلى الطابع التخييلي لأقواله، وذلك عبر شخصية (أوريليانو الثالث) الذي روى تفاصيل هذه الحادثة للناس فظنوا أنه يحدثهم برواية من صنع الخيال، لأنها تتعارض جملة وتفصيلاً مع الصيغة الخطأ التي يتبناها المؤرخون وسجلوها في الكتب المدرسية[30].

إن الكاتب حاول عبر التأريخ لهذا الحدث وتوثيقه في الرواية أن يؤسس لتاريخ جديد ينتصر فيه للعمال الذين أرادت الدولة وأزلامها من المؤرخين الرسميين طمس حقيقة موتهم!

وكي يتمكن من تقديم هول الحادثة في الرواية بشكل فني مؤثر حاول أن يشحن الحدث التاريخي بمواقف مأساوية وملامح شعرية (وجود الأطفال، مقتل الأم معانقة طفلها، نجاة الزعيم العمالي جوزيه أركاديو من الموت بسبب إغمائه بين الجثث، ثم هربه، لقاؤه مع أناس ينكرون المذبحة لخوفهم من بطش السلطة)

لا نستطيع أن نفصل تسليط الأضواء على هذه المذبحة عن السياق الأيديولوجي للكاتب، إذ من المعروف تبنيه للفكر الاشتراكي، لهذا حاول في هذه الرواية أن يرصد معاناة العمال من النظام الرأسمالي الذي تمثله شركة الموز الأمريكية، ويفضح جرائمه تجاه العمال، ولعله أراد من توثيق هذه المأساة روائيا أن

يزوّد المتلقي بوعي اجتماعي سياسي فيحرضه عبر رؤية جمالية، تنأى عن المباشرة، للانتصار للمظلومين ومواجهة الظالمين، وبذلك يؤسس (ماركيز) لوعي جديد عبر الإبداع الفني!

صورة الآخر:

لم تكن نظرته للآخر (الأمريكي والعربي والزنجي) واحدة، بل تنوعت بين السلبية والإيجاب، فالمكان الذي أعده زنوج الأنتيل، بدا ذا ملامح إيجابية، فهو ملجأ للهدوء، أما ألحانهم الحزينة التي كانوا يرددونها بلغتهم الغريبة فقد بدت مثل زقزقة عصافير.

وكذلك تحدث عن سكان أفريقيا الجنوبية الذين بلغوا من الذكاء والصفاء قدراً كبيراً، مما يجعلهم يمضون وقتهم في التأمل فقط!!

وقد لاحظنا أن صورة العرب في الرواية تكاد تتمحور حول البدو الرحل الذين «**ينتعلون الأخفاف، ويعلقون الحلق في آذانهم، ويقايضون الببغاوات بأطواق من خرز**» رغم ذلك بدت لنا هذه الصورة إيجابية، فقد مدح الراوي (بيترا كويتس عشيقة أوريليانو الثاني) بسبب شجاعتها وصبرها، فرأى أنها الوحيدة بين سكان القرية التي كان لها قلب عربي، فقد شهدت دمار ثروتها الحيوانية بسبب الطوفان والعاصفة، ومع ذلك استمرت في كفاحها كي يبقى بيتها قائماً!!

وقد استحق العرب الوصف بالشجاعة والصبر لأنهم بعد العاصفة ودمار ممتلكاتهم جلسوا **صامتين لا يهزمهم الخطر ولا ينال منهم الزمن ولا الكارثة، وظلوا كعهدهم بعد وباء الأرق**

وحروب العقيد (أوريليانو) الاثنتين والثلاثين، لا يتبدلون في حالتي الحياة والموت، لقد أظهروا قوة روحية عجيبة...ولما سألهم (أوريليانو الثاني) بطريقته المرحة المألوفة عن ماهية الوسيلة الخفية التي استخدموها كي ينجوا من الكارثة، وماذا صنعوا كي لا يموتوا غرقا، أجابوه بابتسامة ذكية حالمة (واحدا بعد الآخر، من باب لباب) الجواب نفسه دون أن يتفقوا عليه: كنا نسبّح الله[31].

وبذلك كان مصدر القوة الروحية لدى العرب هي الإيمان بالله تعالى، بفضلها يقاومون مصائب الدهر والحروب، ويتقبلون قضاء الله وقدره، عندئذ تتساوى لديهم الحياة بالموت، مما يمكنهم من الصبر، وبالتالي يفوزون بالنجاة، ويستمرون بالحياة رغم كل الصعوبات!

شاعت في هذا المقطع الذي يصف العرب عدة جمل ذات دلالات إيجابية (لا يهزمهم الخطر، لا ينال منهم الزمن، لا يتبدلون في حالتي الحياة والموت، أظهروا قوة روحية عجيبة، ابتسامة ذكية، حالمة...) وقد بدت لنا هذه الصورة جماعية لا تستثني أحداً من العرب، حتى الصورة الفردية حملت الانطباع نفسه! وقد لمسنا ذلك حين وردت لفظة (مسلم) مفردة في وصف شخصية (جوزيه أركاديو الثاني) في جملة صفات إيجابية، فقد كان «**طويلاً نحيلاً، وقور الهيئة، دائم التفكير، حزينا كفارس مسلم، وعلى وجهه لمعة كئيبة**»[32].

وقد تعددت وجهات النظر حول العرب، فإذا منح (أوريليانو الثاني) وكذلك الراوي الذي يتماهى وصوت الكاتب العرب صفات

إيجابية، فإننا نجد صفة سلبية (الكفر) يمنحها لهم رجل الدين (نيكاتور) فقد صنّف العرب المسلمين ضمن (المختونين) الذين يعتقد أنهم كفرة يحتاجون للهداية إلى المسيحية كالوثنيين تماما! لهذا قرر البقاء في (ماكوندو)

لم تخلق هذه الصفة انطباعا سيئا في الرواية، فقد طغت الصفات الإيجابية التي منحت للعرب، خاصة حين جعل الإيمان بالله جوهر تلك الصفات ودافعها، مما أدى إلى ضعف صفة الكفر التي ألحقت بهم.

على نقيض ذلك وجدنا صورة أمريكا الشمالية ألحقت بها مجموعة صفات سلبية آمن بها الأجداد (العقيد أوريليانو) والأحفاد (أوريليانو الجديد)

تجسدت صورة أمريكا بملامحها السلبية عبر شركة الموز التي تمثل الجشع الرأسمالي بأبشع صوره، صحيح أن الناس العاديين بدوا منبهرين بأدواتهم الكهربائية الحديثة، لكن في المقابل هناك من يمتلك وعيا (من أمثال أوريليانو) يجعله يستخف بأولئك الذين يطلقون صيحات إعجاب خائفة لرؤيتهم مدير الشركة (براون) بسيارته الجديدة المكشوفة، فقد أدرك مدى الدمار الذي حصل مع مجيء الأمريكيين! فقد حدث تبدل في طباع الناس، ومالوا إلى الدعة، ولم يعد يجد بينهم من هو على استعداد لترك نسائه وأطفاله ويذهب إلى الحرب...

رغم ذلك حدثت أعمال عنف وحشية مع مجيء شركة الموز، فقد تمّ تبديل الموظفين المحليين بآخرين غرباء صارمين، أسكنهم

مستر براون في زرائب الدجاج المكهرب...وهم مجموعة من القتلة المتوحشين، قاموا بقتل طفل دون ذنب! لهذا غضب (أوريليانو) قائلا: «**سوف أسلّح يوما أولادي كي أنتهي من تلك المزابل الأمريكية**»[(33)].

وقد نال عقاباً فظيعاً نتيجة هذا التصريح، إذ بعد أيام من تصريحه قتل أولاده السبعة عشر على يد مجهولين، يعملون لدى الشركة.

وكذلك كان رأي كنته (فرناندا) فالناس المحترمون هم من ليس لديهم أية علاقة بالأمريكيين، وحين عمل أخو زوجها (جوزيه أركاديو) في شركة الموز، أصبح ضحية حماسها في التمييز العنصري، لهذا عاقبته معلنة «**لن تطأ قدمه هذا البيت مادام مصابا بجرب الغرباء!**».

وحين أرادت ابنتها (ميمي) أن تحضر حفلات السبت الراقصة (وهي المناسبة الوحيدة التي يقبل فيها الأمريكيون الاختلاط بالسكان) نجدها تعترض قائلة «فكري قليلا بما يقول العقيد في قبره» في حين تميزت أورسولا بالمرونة، إذ رأت أنه لا مانع من إقامة علاقة صداقة مع من هم في عمرها من الأمريكيين، شريطة أن تحافظ على سلامة أحكامها وألا ترتدّ عن دينها فتصبح بروتستانتية!

وإذا كان الجد (العقيد) رأى فيهم إفسادا للنفوس فإن الحفيد (أوريليانو الجديد) رأى فيهم إفسادا للطبيعة، فقد كانت (ماكوندو) أرضا خصبة عاش الناس فيها عيشة راضية، لكن

الحال تبدلت مع مجيء شركة الموز الأمريكية، التي زرعت الفوضى فيها وأفسدتها، وعصرتها كثمرة ناضجة، وحتى الكوارث الطبيعية كالطوفان الذي حدث في القرية رآه من صنع مهندسي الشركة، فقد جعلوه ذريعة كي لا يفوا بتعهداتهم للعمال!

وبذلك أحاطت بالأمريكيين جملة صفات سلبية (مزابل، مرض الجرب، أناس غير محترمين، لا يفون بتعهداتهم للعمال...) فكانت السلامة نصيب من يبتعد عنهم، والموت أو الخوف نصيب من يقترب منهم (ميمي، جوزيه الثاني...).

جماليات رواية «مئة عام من العزلة»:

جماليات العنوان:

يبدو الزمان أحد الأبطال الرئيسيين في رواية «مئة عام من العزلة» وقد تبدى ذلك منذ الرسالة الأولى للرواية أي العنوان «مئة عام...» حيث نعايش فيها عدة أجيال تتوالى من العائلة نفسها.

حكم على هذه الأجيال بمئة عام من العزلة، وهي تجسد مراحل من تاريخ أمريكا اللاتينية، بكل مآسيها وحروبها التي أدت إلى العزلة والتخلف، حاول الكاتب أن يجدّد الحياة عبر تجدد الدم في الأجيال، فتابع مسيرة الأبناء والأحفاد، كي يمنح بلاده التي رمز إليها بالبيت فرصة أن تبدأ ثانية حياة جديدة، لعلها تستطيع تحقيق أحلامها في النهضة!

وقد شكل الرقم مئة لازمة إيقاعية أساسية في الرواية، فالشخصية الرئيسية في الرواية (أورسولا) تتجاوز المئة عام وهي تحاول الحفاظ على سلالتها، وتناضل من أجل تجديد حياة

أسرتها، وتقف في وجه كل من يحاول انتهاك القيم الأصيلة، لذلك استطاعت عبر عمرها المديد رصد حركة الأجيال محاولة تقويم خطاها، مستخلصة العبر من توالي الأيام!

إن فرص تجديد الحياة لن تأتي إلا مرة كل مئة عام، لذلك وجدنا حفيدها ينادي أثناء بيعه أوراق اليانصيب «**العناية الإلهية لا تدعوها تفوتكم، فهي لا تمر إلا مرة واحدة كل مئة عام**».

كما سجل (مليكادوس) تاريخ العائلة ودقائق حياتها اليومية مسبقا قبل مئة عام، فكانت الرواية رصدا لهذه التفاصيل التي عاشتها محكومة بالعزلة، رغم حياة المجد والحروب (أوريليانو) أو النضال من أجل مصلحة القرية (جوزيه الأب) أو مصلحة العمال (جوزيه الحفيد) أو حياة العربدة والتبذير (أوريليانو الحفيد)

نلاحظ أن الكاتب أناط بالمرأة مهمة الخروج من العزلة وتجديد الحياة (أورسولا، القديسة صوفيا النقية، أمارانتا أورسولا...).

يمكننا أن نلمس نبرة تحريضية في هذا العنوان، يخاطب عبره كل من يعيش في عزلة، إنك أيها الإنسان تسهم في العيش مئة عام من العزلة وستعيش بعدك أجيال إن لم تعمل بنفسك على تجاوزها! لا تنتظر من الآخرين مدّ يد العون لك، فالتغير ينبع من داخلك أولا! لهذا لن تفيد القرية من شركة الموز الأمريكية سوى الموت والدمار! لأن هدفها الاستغلال لا المساعدة في التطور!

جماليات الخاتمة:

ربط الكاتب عنوان الرواية الذي يعدّ الجملة الأولى في الرواية بالخاتمة حتى وجدنا الفقرة الأخيرة في الرواية تحتوي على جملة

العنوان «**فالسلالات التي قدر لها القدر مئة عام من العزلة لا يمنحها القدر على الأرض فرصة أخرى**».

كأن الخاتمة جرس إنذار يقرع ذاكرة المتلقي مع انتهاء تلقي الرواية، فيحس بأنه مهدد مع جميع أبناء البلاد الذين يعيشون في عزلة عن العلم والحياة! إذ ينتظرهم الفناء، ولن يستطيعوا الوقوف على أقدامهم مرة أخرى! لأن الحياة تتاح للمرء مرة واحدة، فإما أن يضيّعها فيضيع معها كل شيء، وإما أن يستغلها فيتجاوز العزلة ويسهم في صنع النهضة!

سيقرع هذا التهديد أعماق المتلقي حتى بعد انتهائه من الرواية، وسيصاحبه شعور بأنه شريك في صنع العزلة، فيندفع لصنع حياة أفضل!

الزمـــن:

كان الزمن فاعلاً أساسياً في نسيج الرواية، مثلما هو في حياة الإنسان! تبدو لنا شخصيات الرواية مستسلمة لإيقاعه الرتيب، ولقانونه الذي لا يرحم، حتى الساحر (مليكادوس) الذي يجترح الخوارق لم ينجُ منه، لهذا كان يشكو من عجز الشيخوخة، فانقطع عن الضحك بعد أن ذهب حفر الزمن بأسنانه!

الشخصية الوحيدة التي حاولت التمرد على الزمن هي (حوزيه الأول) لكن الصراع معه أودى بها إلى الجنون!

بدا أثر مبضع الزمن واضحا في الرواية، وذلك بسبب طريقة الكاتب في تقديم الأجيال منذ طفولتها حتى موتها، فعايشنا في وقت واحد الأجداد والأبناء والأحفاد، كما تابعنا سيرة كل شخصية

منهم على حدة، لعل الكاتب يؤكد مفهوما فلسفيا للزمن يؤمن به، وهو أن الزمن واحد، مهما توالت الأجيال، فقد نسجت خيوطه الواحدة المعاناة الإنسانية والاحتياجات البشرية، وهذا ما استنتجه (جوزيه) من حواره مع طيف القتيل (برودينسيو) بعد سنين من قتله! وهذا ما أحست به (أورسولا) وهي ترى مع توالي الأجيال تكرارا لصورة الأجداد عبر الأبناء والأحفاد، مما يعني أننا نعيش زمنا واحدا تسهم في صنعه الأجيال كافة!

ومما يؤكد هذا القول: أن جميع الأجيال استخدمت لغة واحدة تتكرر فيها الدلالات اللغوية نفسها بغض النظر عن تعلقها بزمن مضى أو بزمن معيش، لهذا كرر (جوزيه أركاديو الحفيد) لأورسولا الجملة نفسها التي خاطبها بها عمه (أوريليانو) عندما كان سجينا **«ماذا تريدين؟ الزمن يمضي»** فتجيبه بالجواب نفسه **«هذا صحيح، لكن ليس إلى هذا الحد»**.

بما أن الزمن لا يحمل معه أية متغيرات فهذا يعني جموده، إن المرء لن يحس بمضي الزمن مادام يعيش في عزلة عما يحدث في العالم من منجزات علمية ومعارف فكرية! فحركة الزمن تتجلى في الجديد الذي يبدعه العقل! ويتلخص معناه في قدرة الإنسان على التغيير، وفي حالة جموده ينشغل الإنسان بالتوافه، كما حدث في الرواية (حروب أهلية، الخرافة والسحر، الملذات...) وبذلك ضاع الفهم الإبداعي للزمن! لهذا يصل المتلقي إلى حقيقة أن الزمن لا يمضي، وإنما يدور حول نفسه، فيتحول الزمن في الرواية من مفهومه الخطي التتابعي إلى مفهومه الدائري، أي العودة إلى نقطة البدء! بما تعنيه من تكرار الأبناء لأخطاء الآباء!

لكن ثمة مفهوماً إيجابياً لثبات الزمن، حين يتعلق الأمر بالمحافظة على العادات الأسرية والقيم الرفيعة التي تؤكد عراقتها، فقد أخذت (أورسولا) وعدا من الحفيد الذي يختبئ بعيدا عن أعين الشرطة، بأن يظل نظيفا كما كان جد جده في اعتقاله الطويل إلى شجرة الكستناء.

مع توالي الزمن تعيش الأجيال التالية الأحاسيس نفسها التي عاشتها الأجيال السابقة، فنجد الأحاسيس الفطرية نفسها التي تعصف بالرجل تجاه المرأة، وقد أكد لنا الراوي العالم بكل شي، بأن أحاسيس (أوريليانو الثالث) إزاء (أمارانتا أورسولا) هي نفسها أحاسيس جده الثالث إزاء بيلار تيرنيرا حين أخذته إلى المخزن! فالزمن يستمد وحدته من حاجات الإنسان الفطرية التي لا تتبدل مع مرور الأيام!

وكي يرسّخ الكاتب في وجدان المتلقي هذا المفهوم الواحد للزمن رغم توالي الأيام والأجيال نجده يلجأ إلى تقنية تكرار الأسماء، مؤكداً على لسان (أورسولا) التي تعايش ثلاثة أجيال من أسرتها بأن تكرار الأسماء العائلية هو تكرار لتاريخها، مما يعني حمل كل اسم صفات تلازمه مهما تغيّر الزمن! فكل من حمل اسم (أوريليانو) كان مغلقا ونافذ البصيرة، ومن حمل اسم (جوزيه أركاديو) كان عصبيا رقيقا، لكنه موسوم بميسم المأساة، ما عدا التوأم (جوزيه أركاديو وأوريليانو) نجد جوزيه لا يشبه سمّيه، فهو حتى من الناحية الشكلية يشبه (العقيد أوريليانو) في عظام وجهه الناتئة! لكن الراوي كان قد ألمح إلى عبث التوأم باسميهما، فتبادلا الاسم في طفولتهما، وانطلت الحيلة على الجميع نظرا للتشابه الكبير بينهما! لكن الموت

يعيد الأمور إلى نصابها، فقد تمّ دفن الواحد منهما في قبر الآخر! وبذلك يتناسب كل شخص مع اسمه الأصلي!

وقد لاحظنا اقتران الأفعال العظيمة باسم (جوزيه) فإذا كان (جوزيه الأول) قد أسس (ماكوندو) فإن (جوزيه الثاني) جعل النهر صالحا للملاحة، لهذا تكرر (أورسولا) القول «**الزمن يعيد دورته، وكأننا رجعنا إلى البدء**».

أما (أمارانتا أورسولا) فستحمل معالم الشخصيتين معا، فنجدها امتدادا لأورسولا في عنادها ونشاطها، فقد تمكنت مثلها من تجديد الحياة في بيت العائلة القديم الذي يكاد يكون مهجورا، كما تحمل سر (أمارانتا) في محاولتها الزنى بالمحارم (ابن أخيها) لكن الفارق بينهما أن الأولى تدرك القرابة التي تربطها بهم، لهذا ترتدع قبل السقوط، في حين (أمارانتا أورسولا) تبدو مطمئنة إلى أنها لا ترتكب إثما (فهي لا تعرف الرابطة أن الفتى هو ابن اختها) فتدفع حياتها ثمنا لخطيئتها، حين تموت أثناء الولادة.

وقد تختزل الشخصية في داخلها عدة أزمنة مثل (أوريليانو الثاني) الذي يجمع شخصيات عدة، فيشبه في تهوره (جوزيه أركاديو) وفي غروره الأعمى أوريليانو حين أثار حروبا لا نفع لها، وفي قسوته العنيدة (أورسولا) في محافظتها على سلالتها![34].

أما زمن السرد فقد بدا لنا متتابعاً بشكل خطي، لكن تكرار الأسماء والأحداث يوحي لنا بأننا نعود دائماً إلى نقطة البداية، فهي شبيهة بنقطة النهاية، وبذلك يتحول الزمن إلى حلقة دائرية، لا تعرف الانقطاع أو التوقف! حتى الحدث الغريب الذي وجدناه في

خاتمة الرواية (ولادة أمارانتا أورسولا لطفل بذنب خنزير) فإن الكاتب مهّد له في الفصل الأول من الرواية بنبوءة أن أحد سلالة أورسولا وجوزيه سيولد بمثل هذا الذنب!!

المدهش هنا أن تكرار الأسماء ومفهوم الزمن وبعض الأحداث لا يعني تكرارا للحبكة، مما يبعد المتلقي عن الشعور بالرتابة، إذ تعيش كل شخصية أزمتها التي تختلف في تفاصيلها اليومية عن الأخرى، وإن كانت تنتهي نهاية واحدة العزلة والموت!

زاد إحساسنا بالزمن الدائري بفضل الراوي العالم بكل شيء، فسرد لنا ما حدث في ماضي الأسرة وما سيحدث في المستقبل (مثل وقوف العقيد أوريليانو أمام منصة الإعدام) كما زاد إحساسنا براهنية اللحظة وحيويتها حين لجأ الكاتب إلى الترهين السردي، فسلط الأضواء على أعماق الشخصية وردود أفعالها (مشاعرها، أفكارها أحلامها) في لحظة حاضرة!

جماليات المكان:

حين قدم روايته الأولى لصديقه الناقد (دون رامون) نصحه أن ييغيّر اسم المدينة التي اختارها (ماركيز) فضاء لأحداث الرواية (بارانكيا) لأنه لا يستحسن أن يكون اسم المدينة معروفا في الواقع الجغرافي، وعلى الكاتب أن يختار اسما يترك للقارئ هامش الحلم، لهذا اختار الكاتب (ماكوندو) فضاء لروايته وهو اسم قرية مجهولة على الساحل في أطراف كولومبيا المنسية، ويبدو إعجاب (ماركيز) واضحا بهذا الاسم، لهذا جعله فضاء مشتركا لجميع رواياته التي كتبها حتى عام (1967) عام صدور «مئة عام من العزلة».

حدثنا عن أسباب اختياره هذا الاسم في مذكراته، فقد مرّ القطار أثناء رحلته مع أمه على قرية (ماكوندو) فعادت الذاكرة به إلى الماضي، وتذكر اهتمامه بهذا الاسم أثناء الرحلات الأولى مع جده، لكنه لم ينتبه إلا بعد أن كبر إلى أن إيقاعها الشعري يروقه، رغم أنه لم يسمع أحدا ينطق بهذه الكلمة، حتى إنه لم يسأل عن معناها... ولكنه حين عاد إلى الموسوعة عرف أن الكلمة تعني اسم شجرة استوائية...ثم اكتشفت فيما بعد في الموسوعة البريطانية أنه توجد في (تنجانيقا) قبيلة الماكوندو....[35].

اختار هذا الاسم قبل أن يتعرف على الدلالة الموسوعية، لعله كان معنيا بتنفيذ وصية صديقه الناقد، فوجد فيه اسما يغذي الأحلام، بما يحمله من دلالات شعرية، يؤسسها الإيقاع المتفرد والشحنة السحرية، التي تعزّز دلالات العزلة التي أراد الكاتب أن يشيعها في الرواية.

تصلح (ماكوندو) أن تكون رمزا لمدينته (آركاناكا) ولبلده (كولومبيا) ولقارته (أمريكا اللاتينية) التي تعاني من عزلة حضارية قد تفصلها مئات السنين عن أوروبا!

ويمكن أن تتسع دلالة هذا الرمز لتشمل أي بلد في العالم الثالث، فالعزلة التي يعيشها إنسان هذا العالم تكاد تكون واحدة!

اعتنى بتقديم فضاء آخر هو بيت العائلة الكبير، الذي هو أشبه ببيت جده، حتى إننا نجد تفاصيل مكانية تؤكد حضوره في الرواية، فورشة الصياغة كانت ملاصقة لغرفة المكتب في بيت الجد، كما حدثنا في مذكراته، وفي بيت آل (بويندیا) معاً في الرواية!

كذلك كان هذا البيت مجسدا حالة الأسرة، فحين تنعم بالرخاء يبدو البيت في غاية الجمال، وحين يهاجم الفقر الأسرة يتهدم البيت وتهاجمه الحشرات والقوارض لتسهم في تدميره!

كما ارتبط البيت بمشاهد من الطبيعة، حتى بدا جماله جزءا منها، ففي أيام نعيمه تبدو الأزهار نضرة فيه والأشجار يانعة، وفي أيام بؤسه تذبل الأزهار وتموت الأشجار!

يمكن أن نعدّ بيت العائلة القديم الذي يهاجمه الموت عدة مرات رمزا لأمريكا اللاتينية، لكن الأمل معقود على الإنسان الذي يملك إرادة تصنع المعجزات (أورسولا) وعلى الأجيال الشابة التي بإمكانها أن تعيد الحياة إليه (أمارانتا أورسولا)!

الغرائبية وعوالم الواقعية السحرية:

لعل من أهم مميزات (ماركيز) تلك المقدرة التخييلية التي تحلق بنا في عوالم لامعقولة مدهشة، سواء في تقديم الأشخاص أو وصف الأشياء أو المعلومات! فتجاوز بذلك إطار الواقعية الضيق، دون أن تقطع صلتها بهم الإنسان، مما أضفى جمالية مؤثرة على السرد الروائي!

المدهش في هذه الرواية تحوّل لغة الخيال إلى وسيلة إقناع، فحين أراد (جوزيه) أن يقنع زوجته بأن تقدم لمشروعه ما لديها من ذهب «**فتح لها كنوز خياله، وعدها بعالم عجيب يكفي أن تصبغه السوائل السحرية على الأرض حتى تغدق النباتات ثمارها دون حساب، وحيث تباع بأسعار رخيصة كل الآلات التي تخفف كل الآلام**»(36).

وقد رأينا كيف امتزجت الواقعية بالغرائبية لدى (أمارانتا، روبيكا، ريميدوس...) لكننا لم نتوقف عند شخصية غرائبية الملامح والتصرفات هي شخصية (مليكادوس) ساحر لا علاقة له بقانون الحياة والموت الذي ينتظم البشر يموت مرتين: مرة في سنغافورة ومرة في (ماكوندو)! حتى وجدنا (جوزيه) بعد موته الثاني رفض دفنه قائلاً: «**لماذا أدفنه مادام حياً**» لكن رغم التبخير بالزئبق صار الجسد يتشقق مصدراً صفيراً خافتاً، ويملأ البيت بخارا موبوءا، عندئذ سمح بدفنه بالتكريم الذي يستحقه!

كان طيفه يعود بعد دفنه، فيتجسد بحضور لا يرى، ويزور آل (بويندیا) فينتقل من غرفة إلى أخرى، يمدّ يد العون للأسرة في ساعة الشدة!! لهذا حين اختبأ (جوزيه الثاني إثر مذبحة الموز) في غرفته، وجاءت حملة تفتيش للبيت تبحث عنه، استقر نظر العسكري على سرير (مليكادوس) الذي يجلس عليه (جوزيه) دون أن يتمكن هذا العسكري من رؤيته!

ترك رقاقاً كتب عليها تاريخ هذه الأسرة قبل مئة عام! وتحققت نبوءته فيها: أول السلالة مربوط إلى شجرة (حوزيه) والنمل يغتذي من الأخير (ابن أوريليانو الثالث).

وحين حاول الأطفال بعد موته بسنين طويلة العبث بتلك الرقاق الصفراء أثناء غياب (أوريليانو الثالث) رفعتهم قوة ملائكية عن الأرض وتركتهم معلقين في الهواء، حتى عاد أوريليانو وانتزع منهم المخطوطات!

كان إنساناً يهيمن عليه الحزن، بدا صوته عميقا كأرغن ينقل من يسمعه إلى ديار الخيال الغامضة، لهذا ليس غريبا أن يولع

الأطفال بحكاياته العجيبة! وقد كانت نظرته آسيوية تكشف وجه الأشياء الخفي، أما العرق الذي يتدحرج من صدغيه فلم يكن ماء مالحا، وإنما **نقط شحم ذائب**[37].

صحيح أن (مليكادوس) امتلك حواسّ عادية، لكن الكاتب بوصفه لها منحها قدرات غير عادية، فهي أكثر اتساعاً وعمقاً، باستطاعتها أن تتجاوز عالم الواقع وتنطلق مستعينة بقدرات خيالية وخفية، ولعل مما ساعدها على ذلك العمق الروحي التي تتميز به الشخصية!

امتلك (ماركيز) قدرة تخييلية مدهشة، كثيراً ما تجسد معاناة داخلية بطريقة مؤثرة، فقد حوّل التخييل قطرة العرق إلى شحم ذائب ليوحي بشدة الحرارة التي تذيب جسد الإنسان! مما يسهم في تعزيز الصورة الخارقة لـ(مليكادس) في ذهن المتلقي! دون أن تعزله عن الواقع بشكل كلي!

كذلك ساعدته قدرته التخييلية على رسم حوادث تتسم بالغرائبية، فبعد أن قتلت (روبيكا) زوجها (جوزيه الثاني) مرّ خيط دمه نحو الباب، فعبر غرفة الجلوس وخرج إلى الشارع، وسلك أقرب طريق بين الأرصفة العديدة، فنزل أدراج البيوت وصعد الأفاريز، وحاذى شارع التركو، وسار في منعرج إلى اليمين وإلى اليسار، ثم دار في زاوية مستقيمة أمام بيت آل (بويندیا) فمرّ من تحت الباب المغلق عبر الصالون بمحاذاة الجدران، كي لا تتسخ البسط، تابع طريقه... داخل المطبخ حيث (أورسولا) تكسر ثلاث دزينات من البيض للخبز، صاحت (أورسولا) «آنا ماريا أيتها الطاهرة» وتبعت خيط الدم عكس مسراه»[38].

جعل التخييل المدهش من الدم رسولا يبلغ الأم فاجعة قتل ابنها، والأكثر إدهاشاً أنه يدلّها على مكان الجريمة!! إلى درجة يتساءل معها المرء: هل هذا الدم هو روح القتيل؟ أم عقله؟ فهو يهتدي إلى البيت، ويختار أقصر الطرق المؤدية إليه! بل يسير قرب الجدار كي لا يوسّخ البسط الممدودة على الأرض!!

لعل جريان دم القتيل باتجاه البيت الذي طرد منه (إثر زواجه) وإلى المطبخ حيث تقيم أمه، تعبير عن إحساس القتيل بالذنب، إذ أسرع الدم الذي يحمل روحه طالباً السماح من أمه بعد أ ن عصاها فنال عقابه على يد المرأة التي رفضت أمه أن تكون زوجة له!

تؤدي الغرائبية لدى (ماركيز) وظيفة أخرى إلى جانب إدهاش المتلقي وجذبه! إذ توحي بمدى العلاقة الاستثنائية التي تربط الأم بأولادها! إلى درجة أن ابنها (أوريليانو) حين أطلق النار على قلبه (إثر توقيعه وثيقة إنهاء الحرب) كشفت أمه غطاء قدر الحليب الذي تأخر عن الغليان، فوجدته قد امتلأ دوداً، وبذلك تصلها رسالة قتله عبر قدر الطعام، الذي تلازمه في مطبخها، فتصيح: «**لقد قتلوا أوريليانو**».

بنى (ماركيز) روايته على ظاهرة خارقة، وهي النبوءة التي تعلن ولادة طفل بذنب خنزير لآل (بويندیا) كانت العائلة نفسها قد ولد لها في الماضي حين تزوجت عمة لأورسولا عما لجوزيه وأنجبت ولداً، اضطر أن يلبس طوال حياته سروالاً فضفاضاً جمع كميه معاً، لأنه ولد وكبر وله ذنب غضروفي لولبي في رأسه خصلة شعر ذنب

خنزير وقد مات، ولم يتجاوز الثانية والأربعين، بتولا وهو يحاول التخلص منه بعد أن نزف كل دمه ...[39].

تبدو هذه الحادثة الخارقة مرتبطة أيضا بحياة العزلة التي تعيشها أسرة (بوينديا) مما يفضي بها إلى ارتكاب الزنى بالمحارم، فقد عاش (أوليانو الثالث) في عزلة فرضتها جدته (فرناندا) عليه، وأنكرت نسبه لابنتها تخلصا من عار علاقتها برجل فقير لا يتناسب ومستواها الاجتماعي، لهذا نشأ لا يعرف أن (أمارانتا أورسولا) خالته، وهي كذلك لا تعرف أنه ابن أختها، كلاهما عاش في عزلة عن الحياة مما أدى إلى تحقيق النبوءة التي أخافت أورسولا طيلة حياتها!

عنى الكاتب بإحاطة أسرة (آل بوينديا) بظواهر غير طبيعية، تتراوح بين سمات سلبية (ذنب خنزير) وسمات إيجابية رائحة عطرة تلازم (ريميدوس) بل تلازم الرجال الذين يموتون حين يقتربون منها!

مثل هذه الرائحة تجعل من (ريميدوس) كائنا خارقا، لذلك لن تعيش حياة عادية، وكذلك لن تموت بل سترتفع إلى السماء مثل ملاك!

وثمة أيضاً كائنات رقيقة (فراشات صفر) تلازم فتى (موريسيو بابيلونيا) وتبشر بقدومه، أحب (ميمي) فكانت تبدو لها كأنها انبثقت بشكل عفوي من النور، في حين تراها أمها (فرناندا) معرقلة لعملها، ومنذرة بالسوء، إذ يذكرها صوت خفق أجنحتها بتلك الريح التي رفعت (ريميدوس) إلى السماء!!

أضفت هذه الفراشات على حياة الفتى سمات غير عادية، تدفع المتلقي إلى التعاطف معه، خاصة بعد أن تعرض للظلم من قبل (فرناندا) وصل الأمر إلى محاولة القتل أثناء لقائه بحبيبته (ميمي) فعاش كسيحا طيلة حياته!

ولمسنا ظاهرة خارقة ترافقت مع موت (جوزيه الأول) فقد هطل رذاذ خفيف من الأزهار الصفراء الصغيرة، تحوّل إلى وابل غطى السطوح والشوارع، وخنق الحيوانات النائمة في العراء، وقد اضطر الناس صباحا لجرفها بالرفوش والمجارف كي تمر الجنازة(40).

لعل الكاتب اختار اللون الأصفر (للفراشات وللأزهار) من أجل أن يوحي للمتلقي بالأسى والحزن على مصير شاب كل ذنبه أنه فقير، فلم يمنع من الزواج ممن يحب فقط، بل حرم شبابه وصحته وسمعته (حين أشاعت فرنادا أنه لص! واستنجدت بالمحافظ الذي يصيبه رجاله بطلق ناري في ظهره).

أما موت (جوزيه) فأمر يستدعي حزن الطبيعة على إنسان حاول الخروج من العزلة عن طريق العلم، لكنه لم يستطع، لأنه دخل معركة خاسرة مع الزمن، أدت به إلى الجنون والعزلة!

لا ننسى أن صفة اللون الأصفر تلازم المرض والموت عادة، مما يغني دلالة الحزن، وإن كان يضفي اقترانه بالموصوف (الفراشات والأزهار) شفافية مؤثرة ورقة مؤسية!

تبدو الغرائبية نوعا من التكريم للإنسان المتميز (جوزيه) أو نوعا من التعويض للإنسان المقهور عما لحقه من قهر (موريسيو بابيلونا) كما تبدو صورة للتمازج بين الثقافات المتنوعة، ولا ننسى

نشأة (ماركيز) في أحضان الخادمات الهنديات اللواتي أثرن في طفولته، وبالتالي في مخيلته!

وكما تبدت مقدرته التخييلية في وصف الأشخاص تبدت في وصف الأشياء، فالبيت القديم المنعزل **أكل الصدأ مفاصل أبوابه حتى كادت تسقط لولا أن سنّدتها بيوت العنكبوت**[41].

تدهشنا هذه الصورة، إذ تبدو أكثر البيوت وهنا تمسك بنسيجها الضعيف مفاصل البيت الآيل للسقوط! بقدر ما تدهشنا هذه الصورة تروعنا حالة الوهن التي وصل إليها البيت!!

أما القطار حين خرق عزلة (ماكوندو) فقد وصفته امرأة تراه أول مرة في حياتها بأنه آلة مخيفة، كأنها مطبخ يجر وراءه قرية، فكانت مخيلة العجوز قد أبدعت أدوات وصفية مستمدة من طبيعة حياتها المعزولة في مطبخ بيتها وفي قريتها!

نقد الظواهر الخارقة:

لعل أهم مميزات إبداع (ماركيز) أنه مؤسس على التعددية في وجهات النظر التي تضفي الحيوية على فضاء الرواية، لذلك لم نجد أن الخارق وحده بمعزل عن الواقعي يشكل جزءاً أساسياً من جماليات هذا الفضاء! فكان إبداعه صورة عن الإنسان الذي يحتوي في أعماقه الأساطير والأحلام والأفكار والمشاعر معا، لا يمكن أن نعزل فيها ما هو واقعي عن غير الواقعي أبداً!

تبدو التعددية أيضا في تسليط الضوء على الخوارق التي تضفي جمالية خاصة على الفضاء السردي، لكنه في الوقت نفسه يوجه النقد لذلك التفكير الذي يؤمن بمعجزات خارقة، فيلغي العقل

ويتوانى عن تحقيق معجزات علمية على أرض الواقع! لهذا جعل (مليكادوس) ينتمي إلى الغجر الذين استحقوا إعجاب (جوزيه) نظرا لما يقدمونه من خوارق تغني حياته وتجددها، لكنه يختلف عنهم في عنايته بالآلات الحديثة، وسفره المتواصل بحثا عن إنجازات العلماء في العالم، لهذا تكوّنت لديه خبرة في البحث العلمي، أثّرت بـ (جوزيه).

أما غيره من الغجر فقد شاعت لديهم الخوارق بعيدا عن العلم! فنجد أحدهم يتحول بفضل إكسير يشربه إلى شيء لا يرى! وقد مرّ (جوزيه) على غجر لديهم أكبر جوهرة يراها في العالم، لكنهم يصححون له، موضحين بأنها من الجليد، وحين يلمسها يجدها تغلي!

رغم إعجاب (جوزيه) بهذه الخوارق نجده يتوجه إليها بالنقد، لأن العقل لا يمكنه أن يقبلها! خاصة أنها تنأى عن التطبيق في الواقع! فهي حالة استثنائية، يغلفها بالوهم والخديعة! فمثلا حين لاحظ إعجاب ابنه بالبساط الطائر للغجر لدى مرّوره سريعا أمام نافذة مخبره، وهو يحمل الطيار الغجري وعددا من الأطفال نجده يقول له: «**دعهم يحلمون، أما نحن فسنطير أفضل منهم بوسائل أكثر علمية من هذا الغطاء الحقير**».

فهو رغم إعجابه بالغجر مدرك إلى أن ما يأتون به أشبه بحلم أو بخدع بصرية لا علاقة لها بالواقع، أي بما يصنع نهضة حقيقية لأن أدواتهم وهمية لا يستطيع الإنسان العادي أن يمتلكها، لهذا سعى إلى تربية ابنيه على استخدام المنطق الذي يبدع الوسائل الحقيقية صانعة النهضة ومنقذة الإنسان من التخلف!

وحين شاع بين الناس في الرواية بأن رجل الدين (نيكاتور) يقدم دليلا على قدرة الله اللانهائية، إذ شوهد وهو يرتفع في الهواء اثني عشر سنتيمتراً، يصف الراوي هذا التصرف ساخراً بأنه حيلة جد مقنعة! وقد تمت بفضل مقوي الشوكولاته!

يلمح لهذه الحادثة في مذكراته مبيّناً أن الناس هم المسؤولون عن شيوع تلك المعجزات، إذ يخلطون بين الحقيقة والوهم، خاصة حين يقدّسون رجل الدين، كما حصل مع أسقف الأبرشية (المونسينيور بيدرو أسبينخو) فخلطوا بين الوقار والقداسة، وكان بعضهم يذهب إلى القداس الذي يترأسه للتأكد من حقيقة أنه يرتفع عدة سنتمترات عن مستوى الأرض في لحظة صلاة الصعود[42].

بيّن (ماركيز) بأن الوقار الذي أحاط رجل الدين منحه قوة روحية كبيرة، مما جعل رعيته تحيطه بالقداسة، وتتخيل معجزة ارتفاعه عن سطح الأرض في صلاة الصعود، ولعل إيحاء اسم الصلاة (الصعود) واقترانها بوقار رجل الدين قد أسهما في إشاعة هذه المعجزة بين الناس!

اللغة الساخرة:

بدت اللغة الساخرة لغة مفارقة تحمل دلالات نقدية، وتعتمد التخييل الموّظف من أجل نقد الواقع والفكر المتخلف الذي يسهم عزلة الإنسان!

نسجت لنا هذه اللغة مشاهد مؤثرة تثير الضحك والمرارة معا، لعل أكثرها تأثيرا مشهد تحطم تمثال القديس (جوزيه) وتناثر الذهب من جوفه، في حين كانت (أورسولا) المتدينة «**تضع عليه**

الشمع وتركع أمامه، وما كانت تظن، مادام قديسا، أنها تعبد ما يناهز مئتي كيلو ذهبا، وزاد في حزنها هذا الدليل على وثنيتها، لم تشأ أن تمسّ هذه الكومة من القطع الذهبية، خبّأتها في ثلاثة أكياس، ودفنتها في مكان سري، بانتظار عودة المجهولين الثلاثة لاستعادة مالهم»(43).

تستدعي كلمة (قديس) التقى والتقشف، لهذا اختارت (أورسولا) الركوع أمامه، لكنها تفاجأ بعد تحطمه المفاجئ بهذه المفارقة الساخرة، وأن داخله يناقض مظهره، وبالتالي ارتكبت إثم تقديس الذهب، وهي التي تراه «روث الشياطين» وتدعو الله ألا يعاقبها على المال الذي بذّروه في حياتهم! فتكتشف أنها لم تكن تعبد الله راكعة أمام القديس! وإنما تعبد المال وتقدس وثناً محشواً بالذهب! وبذلك انتقلت في طرفة عين من عالم القداسة إلى عالم وثني!

بدت لنا لغة السخرية جزءاً أساسياً من مكونات شخصية (أمارانتا) تعوّض فيها عن إحباطها وغيظها، فتنتقم ممن تفوق عليها في الحب والجمال (روبيكا) أو ممن يتعالى عليها (فرناندا) أو ممن أحبها، ولم تقنعها شخصيته، مثل العقيد (ماركيز) الذي يهديها كتاب الصلوات فتعلق ساخرة «**ما أغرب الرجال! يقضون حياتهم في الكفاح ضد رجال الدين، ويقدمون هدية كتب الصلوات**»(44). فتفضح عبر لغة السخرية مدى التناقض الذي يعيش فيه الرجال، إذ يرفضون الفكر المحافظ ويحاربونه في ساحات القتال، لكنهم محافظون في أعماقهم، لا يستطيعون الاستغناء عن الدين!

تستطيع اللغة الساخرة أن تحمل دلالات نقدية للكثير من العادات الاجتماعية السائدة في مجتمع متخلف، حين ذهب (أوريليانو) لخطبة (ريميديوس) التي تصلح أن تكون ابنته، استغرب والدها، قائلا: **«عندنا ست بنات أخرى عازبات في سن الزواج يغريهن أن يكن زوجات فاضلات لسادة جادين دؤوبين مثل ابنك، لكن (أوريليانو) يضع عينه على الوحيدة التي مازالت تبول في الفراش»**[45].

تنتقد هذه اللغة الساخرة عادات متخلفة في المجتمع، حيث يتمّ الزواج رغم الفارق الكبير في العمر، إذ نجد رجلاً ناضجاً يقترن بطفلة مازالت تبول في فراشها!

وبذلك بدت لنا رواية «مئة عام من العزلة» من أهم الروايات التي ظهرت في القرن العشرين، عايشنا فيها التنوع في الأحداث (اليومي، التاريخي، العاطفي) وفي اللغة (السردية، الشعرية، الشفهية الشعبية...) والشخصية (التاريخية، الغرائبية، الواقعية...) وبالإضافة لهذا التنوع ساعدته الممارسة الصحفية والسينمائية على امتلاك أسلوب سردي متميز!! استطعنا عبره أن نرحل إلى عوالم خارقة أبدعتها مخيلة ماركيز وأفلحت في ربطها بنبض الحياة وهموم الإنسان، مما جعل تلقي الرواية مغامرة ممتعة!

لعل السبب في ذلك كله أن (ماركيز) حاول في «مئة عام من العزلة» أن يشيد عملا متفردا، فبدا معنيا بقضية الرواية بصفتها خلقاً جديداً، فاتسعت آفاقها على يديه، وبدت رواية أرض ورواية

أسرة ورواية الدورات المضطردة الجحيمية التي تحملنا من الفردوس والبراءة إلى الموت، فنعايش الحلم الذي هو أقرب إلى الخرافة والأسطورة منه إلى التاريخ، دون أن تفقد الأسطورة لمستها الواقعية[46].

الهوامش

(1) مجموعة من القاصين المتحدثين بالإسبانية «القصة القصيرة الإسبانو أمريكية في القرن العشرين» ترجمة صالح علماني، مراجعة د. محمد حسن موسى، سلسلة إبداعات عالمية ع (349) تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت أغسطس، 2004، ص 227.

(2) غابرييل غارسيا ماركيز «عشت لأروي» ترجمة صالح علماني، ج 1، دار البلد، دمشق، ط 1، 2003، ص 10.

(3) غابرييل غارسيا ماركيز «عشت لأروي» ترجمة صالح علماني، ج 2، دار البلد، دمشق، ط 1، 2003، ص 211.

(4) المصدر السابق، ص 201، بتصرف.

(5) المصدر السابق نفسه، ص 205.

(6) «عشت لأروي» ج 1، ص 180.

(7) «عشت لأروي» ج 1، ص 152.

(8) من أجل تفاصيل أكثر يمكن مراجعة كتاب ماركيز «غريق في أرض صلبة» ترجمة مها عبد الرؤوف دار ميريت، القاهرة، ط 1، 2002، ص 40-42.

(9) «عشت لأروي» ج 2، ص 161.

(10) نشرت في وزارة الثقافة السورية بترجمة صالح علماني.

(11) «عشت لأروي» ج 2، ص 159، بتصرف.

(12) المصدر السابق، ص 156، بتصرف.

(13) المصدر السابق نفسه، 151.

(14) نفسه، ص 104.

(15) نفسه، ص 156، بتصرف

(16) «ماركيز غريق على أرض صلبة»، ص 138.

(17) كلمة غابرييل غارسيا ماركيز في حفل تسليمه جائزة نوبل 82، مجلة أفكار (الأردنية" ع (109) ك 2، 1993، ص 161.

(18) غابرييل غارسيا ماركيز «عشت لأروي» ترجمة صالح علماني، ج 1، دار البلد، دمشق، ط 1، 2003، ص 29.

(19) غابرييل غارسيا ماركيز «عشت لأروي» ترجمة صالح علماني، ج 2، دار البلد، ط1، 2003، ص 211.

(20) «عشت لأروي» ج1، ص 183.

(21) المصدر السابق، ص 14.

(22) المصدر السابق نفسه، ص 180.

(23) «عشت لأروي» ج 2، ص 222.

(24) المصدر السابق، ص 198.

(25) غابرييل غارسيا ماركيز «مئة عام من العزلة» ترجمة د.سامي الجندي، دار الجندي، ط 2، 1997، ص 238.

(26) راجع خطاب ماركيز أثناء تسلمه جائزة نوبل للآداب «مجلة أفكار» ع (109 ك2، 1993).

(27) «مئة عام من العزلة»، ص 149، بتصرف

(28) تفاصيل المذبحة من الرواية ص 253 إلى ص 260.

(29) «عشت لأروي» ج 1، ص 24.

(30) «مئة عام من العزلة»، ص 292.

(31) المصدر السابق، ص 278، بتصرف.

(32) المصدر السابق نفسه، ص 224.

(33) نفسه، ص 206.

(34) نفسه ص 182، بتصرف.

(35) «عشت لأروي»، ج 1، ص 30، بتصرف.

(36) «مئة عام من العزلة»، ص 22.

(37) المصدر السابق، ص 16-17، بتصرف.

(38) المصدر السابق نفسه، ص 120.

(39) نفسه، ص 28، بتصرف.

(40) نفسه، ص 127.

(41) نفسه، ص 190.

(42) «عشت لأروي»، ج 1، ص 80.

(43) «مئة عام من العزلة»، ص 171.

(44) المصدر السابق، ص 146.

(45) المصدر السابق نفسه، ص 68.

(46) «أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات» تنسيق وتقديم سيزار فرناندث مورينو، ترجمة أحمد حسان عبد الواحد، راجعه د. شاكر مصطفى، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، ع (116) آب، 1987، ج 1، ص 321، بتصرف.